دكتور يوسف حسن نوفل



الصورة الشعرية والرمز اللوني





دار المعارف

الدكتور
يوسف حسن نوفل
كلية البنات - جامعة عين شمس

الصُّورة الشّعريّة
والرَّمز اللَّونى

دراسة تحليلية إحصائية لشعر : البارودى
ونزار قبانى
وصلاح عبد الصبور



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

بسم الله الرحمن الرحيم

فهرس الكتاب

الموضوع	الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

توارت فكرة دراسة اللون فى الصورة الشعرية خلف الاهتمام بالصورة الأدبية . وبنائها ، ومكوناتها وأنواعها ، وشعرائها ، وقل من وجه عنايته إلى دراسة الألوان فى الصورة ، لا لوجودها فى ذاتها ، بل لاتخاذها مدخلا لفهم الصورة الشعرية ، والتعرف على أنماطها ، ووجوه التأثير والتأثر فيها ، وإدراك الدلالات المثارة بواسطة اللون ، ودراسة دور الحواس فى الصورة ، والصلة المؤدية إلى الذهنى المجرد إلى آخر ما هنالك من وجوه النشاط الفنى .

وفى محاولة الوقوف على أحد المكونات الحسية للصورة ، وهو اللون نجد اتساع مجال الرؤية الفنية أمام الباحث ليشمل اللون فى وروده منفردًا ، ووروده مزدوجا أو مركبا . أى ممتزجا بغيره من الألوان ، ومتصلا بغيره من المحسوسات : المتحركة والساكنة ، المسموعة والمرئية والملموسة ، ثم ورود اللون المحسوس من خلال المجرد ، ثم ما يثيره اللون من إيحاء يثرى دلالة اللفظة ، ومعنى الجملة ، ومن تراسل ينتقل بالمجالات إلى ما وراء إطارها المحدود ، إلى آخر ما هنالك من أمور تجعل للون توظيفًا رمزيًا .

ولكن نتجنب مزالق الحكم الذاتى ، أو التأثر العارض ، أو الانفعال الموقوت ، عمدنا إلى منهج فنى إحصائى ، فحددنا مجال البحث لمن اخترنا من الشعراء ، ثم قمنا بإحصاء ورود الألوان لديه ، مميزين بين التعبير المباشر وغير المباشر ، واقفين على الظواهر المستنبطة من الدراسة والتحليل وقراءة دلالات الرمز .

حددنا من الشعراء :

رائد حركة الإحياء « **محمود سامى البارودى** » (١٨٣٨ - ١٩٠٤) ؛ لأنه يمثل مرحلة من أهم مراحل الشعر فى العصر الحديث . أقل ما يقال فيها - الآن - إنها تمثل بداية الحركة الشعرية المعاصرة بعد خمول كاد يصير مواتا . وقد اقتصرنا على الجزء الأول من ديوانه ، ضبطه وصححه وشرحه على الجارم ، ومحمد شفيق معروف ، ط الأميرية ، ١٩٥٣ ، ويضم من قافية الهمزة إلى قافية الذال ، وعدد أبياته ١١٤٨ بيتا .

ثم وقفنا مع ممثلين لمرحلة الشعر الجديد . هما : « **نزار قباني** » (ولد سنة ١٩٢٣) ، و « **صلاح عبد الصبور** » (٣ من مايو ١٩٣١ — ١٤ من أغسطس ١٩٨١) بما فى شعر كل منهما من نماذج تنهج نهج العروض التقليدى ، أو جديدة تسلك مسلك شعر التفعيلة .

وقد اخترنا من شعر « نزار قبانى » دراسة دواوينه التالية :

١ — قالت لى السمراء ط ١ ١٩٩٤ ، واعتمدنا على الطبعة ٤ .
١٩٦١ — ٢٩ قصيدة

٢ — سامبا ط ١ ١٩٤٩ ، واعتمدنا على الطبعة ٣ .
١٩٦٠ — قصيدة مطولة

٣ — أنت لى ط ١ ١٩٥٠ ، واعتمدنا على الطبعة ٤ .
١٩٦٠ — ٣٢ قصيدة

٤ — قصائد ط ١ ١٩٥٦ واعتمدنا على الطبعة ٥ .
١٩٦١ — ٣٩ قصيدة

٥ — إفادة فى محكمة الشعر ط ١ ١٩٦٩ واعتمدنا على الطبعة ١ .
١٩٦٩ — قصيدة مطولة

٦ — يوميات امرأة لا مبالية ط ١ ١٩٦٩ واعتمدنا على الطبعة ٢ .
١٩٦٩ — قصيدة مطولة

ودرسنا من شعر « صلاح عبد الصبور » دواوينه كلها :

الناس فى بلادى ، وأقول لكم ، وأحلام الفارس القديم ، وتأملات فى زمن جريح ، وشجر الليل ، والإبحار فى الذاكرة الصادر سنة ١٩٧٩ ، والذى سجل أشعاره بين ١٩٧٣ و ١٩٧٨ ، وعدد قصائد هذه الدواوين ١١٥ قصيدة .

أحصيت ورود اللون فى الدواوين المذكورة ، وصنفته ، وبينت منزلته فى التصوير الفنى ووقفت على ما فيه من تناول مباشر وغير مباشر ، وفسرت دلالاته الرمزية والإيحائية حين يتعدى الشاعر الإطار المعجمى .

والحق أن الإحصاء جنبنا ما قد ينجم عن الاختيار العشوائى من حضور الذاتية ، وغياب الدقة ، وهنا لا تعنينا الأرقام بقدر ما تعنينا دلالتها على وجود ظاهرة ما ، أو قيامها بتفسيرها . كما أنه لا يهمنا اللون فى ذاته . بل يهمنا — بقدر كبير — دلالته الموحية أو الرامزة ، وعلاقاته الداخلية مع غيره من الألوان ، ومع كلمات النص والتجربة الشعرية

اهتداءً إلى حركة المعنى فى النص الشعرى فى ضوء دلالة اللون واتصاله بالنسق العام والسياق . وهنا يسهم اللون فى وظيفة المعجم الشعرى ، كما يسهم المعجم الشعرى فى تفسير دلالة اللون مما يعين على فهم التجربة الشعرية بوجه عام ، ذلك أننا قد نجد جملة ألوان لدى الشاعر توجهنا الدلالة المعجمية عنها توجيها ما ، بينما يشير الرمز إلى معنى آخر ، ويضيف الإيحاء – من بعد – المزيد ، هنا نتخذ من المواءمة بين دلالة الألوان من ناحية ومعجم الشاعر المبثوث فى القصيدة من ناحية أخرى مفتاحًا للتفسير ، وبذلك يقوم هذا التزاوج بين دلالة اللون ، والكلمات المنتشرة فى النص بتقديم مفتاح فهم التجربة الشعرية ، وتشتد الحاجة إلى هذا المنهج مع قصائد الشعر الجديد أكثر منها مع الشعر التقليدى ، إذ اتسم هذا الشعر بعدم إفصاح التجربة الشعرية عن مكنونها بيسر أو سذاجة ، كما أن الإحاطة بمحتواها لا تتأتى بمصافحة أولية ، أو قراءة عجلى ، بل تستلزم بعض نماذج الشعر الجديد قدرًا من الجهد فى القراءة والتفسير ، ومراعاة الأنساق ، وإدراك العلاقات الداخلية وتفسير الرموز ، وفهم الأساطير ، مما يستتبع إعادة قراءة العمل ، وهنا نجد من ارتباط معجم النص بالمكون اللونى للصورة ما يعين على الفهم واستيعاب التجربة الشعرية ، تلك التى تتخذ فى الشعر الجديد طرقًا يوغل بعضها فى الغموض الذى لا يبوح بمكنونه إلا بقدر كبير من التفهم والإحساس بالتجربة الشعرية المعاصرة .

وكان الالتقاء بفكرة البحث ذا جانبين : أحدهما نظرى ، والآخر تحليلى تطبيقى ، ولهذا آثرنا أن نقف – بإيجاز شديد – على نظرة (الفن والفكر) إلى عنصر اللون والتلوين عند نقادنا القدامى والمحدثين بوجه عام ، ولدى الفلاسفة العرب والمسلمين ، وهنا كان الفصل الأول ، وعنوانه :

(التلوين بين الفن والفكر) .

ثم وقف البحث على ميل الشاعر إلى فكرة « التصوير » ، و « الرسم بالكلمات » ، و « اللون والتلوين » ، واستخدام كلمات : الزخرفة ، والوشى والوشم ، والتطريز ، والتفويف ، والتوشيح .. إلخ .

وتفاوت الشعراء فى موقفهم التصويرى والتجسيدى ، بين المحسوس الحاضر والذهنى الغائب ، وهنا كان الفصل الثانى ، وعنوانه :

(الرسم بالكلمات بين الباطن والظاهر) .

حيث الوقوف على نظرة الشاعر للتصور والتصوير ، وجعله التعبير الفنى بمنزلة اللوحة بما فيها من ألوان ونقوش تتعدى السطح إلى الباطن .

ثم جمعنا ما ذكره كل شاعر من لون فى تعبير : مباشر أو غير مباشر ، مفرد أو مركب ، وعرضنا للصورة الشعرية المعتمدة على اللون أساسًا مغفلين ما لا يكون للون فيها من وجود ، ورأينا صلة اللون فى الصورة مع غيره من المحسوسات ، وهنا كان الفصل الثالث ، وعنوانه :

(لوحة التصوير بين اللونين : المركب والمفرد) .

بما فى ذلك من دلالات إيحائية ورمزية ، يرجع بعضها للمعجم والآخر للأسطورة ، بينما يقوم قسط كبير منها بوظيفة الرمز لدى الشاعر .

ثم كان أن اتفق الشعراء فى ظواهر فنية ، واختلفوا فى بعضها فعقدنا لذلك فصلا هو الفصل الرابع وعنوانه :

(ظواهر) .

لنقف فيه على : التصوير والتعبير ، ونمطية التكرار ، وتراسل الحواس والمدركات ، والإفادة من التراث العربى .

* * *

وهذا العمل الذى نقدمه مدين أولا لدواوين الشعراء الذين ندرسهم ، حيث عقدنا مع هذا القدر من شعرهم حوارًا فنيًا اعتمد مع الدراسة جانب الإحصاء الدقيق وهذا الإحصاء ساعد على الوعى بأبعاد التجربة الإبداعية والاقتراب من الموهبة الفذة لدى الشاعر فى صوغ تجربته الإنسانية نغمًا عذبًا وتصويرا راقيًا ، لذلك كان للتحليل والدراسة أكبر الأثر فى الخطوة التالية للإحصاء . .

وإذا كانت دواوين الشعراء -كما ذكرنا- هى مصادر الدراسة ، فإنه مما لا شك فيه أن البحث مدين لجهود سابقة متنوعة بقدر تنوع الشعر العربى المعاصر ، إذ لا تنشأ أحكامنا من فراغ ، ونحن ندرس طريقة التصوير واستخدام الألوان فى الصورة ، مما أتاح لنا - فى بعض الأحيان - محاورة آراء سبق أن قدمها أصحابها ضمن رصيد نظرية الشعر العربى بوجه عام .

ولم يكن انصراف الدارسين عن اللون انصرافًا تامًا ، إذ وجدنا بين الحين والحين اهتمامات باللون فى مقام تأكيد حقيقة بلاغية لم يكن اللون مقصودًا لذاته فيها كما رأينا فى أحاديث القدماء عن اللون والتفويف لدى الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) ، وابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) ، وابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦ هـ) ، وعبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) .

وإن اهتم بعض الفلاسفة والأصوليين باللون من أمثال : ابن حزم ، وابن سينا ، والكندى . والفارابى وأمثالهم اهتمامًا يتصل بقضاياهم .

أما النقاد المحدثون ، فقل من أفرد حديثًا عن اللون فى الصورة ، وقد وجدنا حديثًا موجزا عن اللون فى مقال للدكتور عز الدين إسماعيل ، وجانبا من مقال عن اللون فى الصورة لدى الدكتور كمال أبو ديب ، وإشارات فى ثنايا الحديث لدى الدكتور شوقى ضيف ، والدكتور زكى نجيب محمود ، وأمثالهما ، وجهود لغويين أمثال الدكتور أحمد مختار عمر . ولن نتفق مع « بوزانكويت Bosanquet فى حديثه عن الصنف الربطى الذى أشار إليه « سيريل بيرت ، "Cyril Burt" فى كتابه « كيف يعمل العقل » "How the Mind works"، إذ قال « بوزانكويت » : « برغم أنه قد يبدو من الصحيح أننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء ، فإن لدى شكوكا قوية فيما إذا كان ينبغى أن يدرس ارتباطهما حقًا بوصفه ارتباطا أساسيا »[1] .

إذ يبقى للون عند الشاعر دلالات تتعدد بلا حدود ، متجاوزة مجرد روابط الذكريات .

وأجد من الحق أن أذكر أنه قد ساعدنى كثيرًا إحساسى بمعاناة التجربة الشعرية منذ عهدى بصياغة الكلمة الشعرية وإبداعها ، بما يصاحبها من معاناة وصدق ، مما جعل تصور مهمة الشاعر وعذابه معا ماثلين أمام ناظرى وأنا أقرأ الألوان فى صوره . أو أرى الصور فى ألوانه ، فأجد فى ذلك – فوق المتعة الفنية – مفتاح فهم التجربة الشعرية لكثير مما استغلق فهمه بسبب التكثيف والرمز والإحالة .

والله أسأل أن يسدد خطانا ..

يوسف حسن نوفل

---

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية فى النقد العربى ، دار الفكر العربى ١٩٥٥ ص ١٠٧ .

الفصل الأول

التلوين بين الفن والفكر

١ – لدى القدماء

٢ – لدى الفلاسفة العرب والمسلمين

٣ – لدى المحدثين

٤ – في الحياة العامة

٥ – هوامش

١

حين تحدث القدماء عن التصاوير ، والرسام ، والتفويف ، والنقش ، والألوان لم يغب عن تصورهم سيطرة الجانب الحسى على غيره من الجوانب ، إذ ارتبط دور اللون فى الصورة الشعرية عند القدماء بالشكل والهيئة الحاضرة فى مجال وصف الأشياء ، وتجسيم المعنوى ، وبث الحياة فى الجوامد بطرق التشبيه والاستعارة والتمثيل فى شكل صورة بصرية ، وهذا ما نقف عليه — بإيجاز شديد — فى بحثهم عن (تخييلات) الشاعر ، و (تصاوير) الرسام ، أو[١] « التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخييلات التى تهز الممدوحين وتحركهم » ، إذ أدرك عبد القادر الجرجانى أن ذلك يشبه أثر تصاوير الحذاق بالتخطيط والنقش والنحت ، وهذا تصوير يفرق بين شاعر وشاعر ، أحدهما أدرك سر صنعته كما حذق الرسام صنعته قد تهدى فى الأصباغ والنقش فى ثوبه بتخير وتدبر للمواقع والمقادير ، وكيفية المزج والترتيب بما لم يهتد إليه صاحبه . والأصل المشترك بين الرسام والشاعر هو المحاكاة[٢] بطريقة حسية تصل إلى التجسيد .

وهكذا أشار الجاحظ[٣] أيضًا إلى أن « الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير » ، وعلى ذلك كان تصور موقف الشاعر الذى يشبه — عند ابن طبا طبا[٤] — النساج فى حذقه فى التفويف والتوشية ، والنقاش فى أصباغه ونقشه ، وكذلك صنع ابن سنان الخفاجى[٥] فى حديثه عن تآلف حروف الكلمة فى السمع كما تتآلف الألوان فى مجرى البصر .

وهنا نجد لحاسة البصر التقدم على غيرها من الحواس ، بل نكاد نرى انفرادها دون غيرها من الحواس ، ودون غيرها مما هو وراء الحواس . وبذلك كانت الصورة — فى معظم حالاتها — حسية لدى القدماء[٦] .

على أن دلالة اللون لم تقتصر لدى النابهين من النقاد على الأثر الظاهرى بل تعدته إلى ما وراء ذلك من آثار نفسية تتجاوز سطح الألوان .

لقد أدرك عبد القادر الجرجانى[٧] : أن دلالة اللون ليست هى المقصودة لذاتها فى كلمة الليل من قول النابغة :

فإنك كاللّيل الذى هو مُدْركى   وإنْ خِلتُ أن المنتأى عنك واسع

بل قصد القدرة على الوصول إلى كل مكان ، ولما كان ذلك غير مقتصر على الليل ، إذ يتساوى معه النهار فى إحاطة كل منهما بالكائنات ، تبين أن الأمر يختلف فى دلالة الليل والنهار ، لذا كان استعمال النهار مما يسر ويؤنس كقول الشاعر :

نعمة كالشمس لما طلعَتْ   ثَبتَ الإشراقُ فى كل بلد

واستعمال الليل لمناسبة حال النابغة ، لأنه هارب من بطش النعمان الذى يملك الوصول إليه فى كل مكان كما يصل الليل كل مكان نظير قول الرسول ﷺ : « ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل » ، أى كل من احتواه الليل ، أى أن الأمر كامن فيما يكره من التشبيه وما يحب ، ويتصل بأن كلام النابغة كان نهارًا ، فكأنه يدرك من الإيقاع الزمنى أن سرعة سيطرة النعمان عليه تتم عقب انتهاء نهاره هذا ، وحين يقدم الليل ، وفى هذا مراعاة للأثر النفسى يتعدى حسية اللون الأسود المفهوم من الليل إلى الفارق النفسى بين وحشة إدراك الليل ، وأنس إدراك النهار .

وقد يرشح لذلك – فى نظرنا – إلى جانب السياق العام والدلالة النفسية طريقة التعبير ، وإيثار التأكيد ، والجملة الاسمية ، واسم الفاعل ، من أُدرك وإضافة اسم الفاعل بياء المتكلم إلى المعتذر الفزع ، ولفظ خلت مع إن للتقليل ، وذكر المنتأى الذى هو أقصى غايات البعد ووصفه بالسعة ، كل ذلك ساعد على رهبة إيحاء الليل التى تعدت اللون الحسى إلى ما يثيره هذا اللون مما هو وراء الحس من كل ما يتوقعه الذهن من متنافرات تؤلف بينها الصورة .

وقد تجاوز العلماء بحاسة الإبصار نطاقها الحسى ، فللرؤية أربع حالات ، واحدة منها « حسية بصرية » وثلاث تدخل فى مجال « البصيرة » أو الذهن ، وبذلك يكون مجال الرؤية محصورًا فى نطاقين : أحدهما حاضر يدرك بالحس البصرى ، والثانى غائب يدرك بالحدس العقلى والذهنى ، هكذا ذهب الأصفهانى فى (مفردات القرآن) – ص٢٠٨ بقوله :

« والرؤية : إدراك المرئى ، وذلك أضرب بحسب قوى النفس . الأول : بالحاسة وما يجرى مجراها ، نحو :

لَترَوُنَّ الجحيم ، ثُمَّ لترَونهَّا عيْنَ اليقين ...

والثانى : بالوهم والتخيل نحو : أرى أن زيدًا منطلق ...

والثالث : بالتفكر ، نحو :

إنّى أَرَىَ مَالاَ تَروْن .

والرابع : بالعقل ، وعلى ذلك قوله :

ما كَذَبَ الفُؤادُ مَا رَأَىَ » .

ويمكن مراجعة المعاجم للوقوف على أنواع النظر من : شطر ، وشصر ، وتجديج ، وإرشاق ، وإزلاق ، ولمح ، وزر ، وغير ذلك مما يطول حصره ، كما أن هذا التصوير وثيق الصلة بمادته الموروثة فى الحس المرئى فيما عرف العرب من رسوم وصور[٨] ، كما أنه وثيق الصلة بحديثهم عن التخييل والوهم والمبالغة والإغراق أو الغرابة والبعد ، وغير ذلك من قضايا بلاغية ، وهو أيضا أساس إعجابهم بشعراء اعتبروهم نابهين فى التشبيه أمثال : امرئ القيس فى الجاهلية ، وذى الرمة فى الإسلام .

ودلالة الألوان لا تفهم بمعزل عن فهم دلالة اللفظ على المعنى بالمطابقة ، أو بالتضمن ، أو بالاستتباع والالتزام كما يشرح أبو على ابن سينا فى (الإشارات والتنبيهات)[٩] :

« اللفظ يدل على المعنى . إما على سبيل المطابقة ، بأن يكون ذلك اللفظ موضوعًا لذلك المعنى وبإزائه : مثل دلالة « المثلث » على الشكل المحيط به ثلاثة أضلع .

وإما على سبيل التضمن بأن يكون المعنى جزءًا من المعنى الذى يطابقه اللفظ : مثل دلالة « المثلث » على « الشكل » فإنه يدل على « الشكل » لا على أنه اسم « الشكل » . بل على أنه اسم لمعنى جزؤه الشكل .

وإما على سبيل الاستتباع والالتزام ، بأن يكون اللفظ دالا بالمطابقة على معنى ، ويكون ذلك المعنى يلزمه معنى غيره كالرفيق الخارجى ، لا كالجزء منه ، بل هو مصاحب ملازم له ، مثل دلالة لفظ « السقف » على « الحائط » و « الإنسان » على « قابل صنعة الكتابة » .

وقد شرح نصير الدين الطوسى هذا النص[١٠] ، قائلا : « دلالة المطابقة وضعية صرفة ، ودلالتا التضمن والالتزام باشتراك العقل والوضع ، ويشترط فيهما أن لا يكون

الاسم دالا بالاشتراك على المعنى وعلى جزئه ، كالممكن على العام والخاص ، أو عليه وعلى لازمه ، كالشمس على الجرم والنور . بل يكون بانتقال عقلي عن أحدهما إلى الآخر » . ويكون لنا بعد ذلك أن نقف للون على كنه أى : صفة (أبيض أو أسود) ، وعلى **قيمة** أى درجة (غامق أو غيره) ، وعلى **شدة** أى : قوة ودرجة .

* * *

وتناول دلالة الألوان فى هذه الدوائر تتيح للنص الشعرى جملة من الإيحاءات والرموز ، إذ تتعدى دلالة اللون نطاقها الوضعى المطابق إلى ما هو أعم حيث تتسع دائرة إيحاء اللون للتفسير والتأويل يتضمنها معانى ورؤى أعم من المعنى الوضعى .

وقد اعتبر الفلاسفة العرب المحسوسات من بين مقدمات المعرفة ومصادرها ، مع إيمانهم أن الحس يدرك الكلى لا الجزئى ، وبواسطته يدرك العقل قضاياه المحسوسة أو المشاهدة ، كما أنه بواسطة الحس والقياس يدرك العقل المجربات[١١] .

وفى الوقوف على دلالة هذا المحسوس فى النص الأدبى ، لم يغفل القدماء[١٢] العرب مراعاة المقام فجعلوا « لكل مقام مقالا » ، ورأوا أن « لكل كلمة مع صاحبها مقاما » ، واهتموا بالسياق ، والدلالة ، ومنها : دلالة الاقتران ، ودلالة التركيب[١٣] ، ومنها :

دلالة الاقتضاء أى فهم المحذوف من سياق النص .

ودلالة الإشارة أى فهم ما سبق ذكره فى سياق النص .

ودلالة المفهوم وهى ما فهم من اللفظ من غير محل النطق[١٤] .

ومنها بحثهم فى دلالة المنطوق ، ودلالة المفهوم .

وتتنوع دلالة المنطوق إلى الدلالة الصريحة على المعنى ، وهى دلالة العبارة ، والدلالة غير الصريحة على لازم المعنى : اقتضاء وإيماء ، أو إشارة ، أى غير مقصودة ومقصودة .

وتنوع دلالة المفهوم إلى نوعين : مفهوم الموافقة حيث الفحوى ، ومفهوم المخالفة بسبب من الأسباب[١٥] .

وذلك كله من أجنحة قيام اللون بوظيفته فى الصورة الشعرية ، كما أنه وسيلة تفسير رموز الألوان ، ودلالاتها ، وأنماطها ، وصلة ذلك كله بالسياق كما سنرى .

٢

ويتقدم فهم ابن حزم إزاء اللون ، فيتعدى نطاق المحسوس الحاضر إلى ما وراءه فى

الذهن فلا يرتبط اللون عند ابن حزم[١٦] بوظيفة الحس الخارجية فحسب . بل يتصل « بأجزاء النفوس النائية » ، حتى لنراه مبالغًا أيما مبالغة حين يرى أن المرأة فى مضجعها حين تداوم مطالعة اللونَ الأسود يتسلل إلى باطنها متجاوزًا حسها فتلد الطفل الأسود ، وهى وزوجها أبيضان ! ، ذلك أنه معنى « بالمرئى الظاهر » و « المعقول الباطن » ، .
وهذا التطور هو أقصى ما يمكن أن نطمح إليه فى أثر اللون النفسى وتجاوزه سطح الحس إلى باطن الإدراك ، حتى ليتصور للون وبريقه جاذبية تجذب مهما تحول النظر من خلف أو من قدّام :

مَنْ كنتَ قدّامه لا ينثنى أبدًا ... فَهُم إلى نورك الصعّاد يعشونا
ومَنْ تكن خَلْفَهُ فالنفسُ تصرفه ... إليك طوعًا فهـــم دأبًا يكرّونا

وهو ما يعنيه فى قوله فى موضع آخر يجعل فيه العين « باب النفس الشارع » ، حيث يتنقل المحبوب كالحرباء مع الشمس[١٧] :

فليس لعْينى عند غيرك موقفٌ ... كأنَّك ما يحكون من حَجَر البهْت
أُصرفُها حيــث انصرفْتَ وكيفما ... تَقَلَّبتَ كالمنعوت فى النحو والنعت

وسواء أوافقنا ابن حزم أم لا ، فإن ما يعنينا هو تجاوزه إطار الحس .

ولإيمانه بالنظرة الباطنية ، يبين لنا أن نظرة الاستحسان الجسدي ، و « استطراف البصر الذى لا يجاوز الألوان » هي الشهوة ، أما « الاتصال النفسانى تشترك فيه الطبائع مع النفس » فهو العشق[١٨] ، ولهذا يصرح بعشقه شقراوات الشعر منذ أحب جارية شقراء فى صباه ، مما صرفه عن الشعر الأسود ، ومثله أبوه[١٩] ، يقول مفضلا الشقرة ، ذاكرًا مجالات السواد :

يَعيبونهـــا عندى بشقْرة شَعرهـــا ... فقلت لهـــم هذا الذى زانها عندى
يعيبـــون لـــون النُّور والتبْر ضِلَّةً ... لرأىٍ جهـــولٍ فى الغوايـــة ممتدّ
وهل عاب لـونَ النرجس الغضِ عائبٌ ... ولون النجـــوم الزاهرات عَلَى البعد
وأَبعدُ خلـــق الله من كلِّ حكمـــة ... مُفضِّلُ جِرمٍ فاحم اللـــون مُسْوَدّ
به وُصِفتْ أَلـــوان أهــــل جهنم ... ولِبْسةُ باكٍ مثكل الأهـــل مُحْتدّ
ومُذْ لاحت الرايـــات سودًا تيقَّنتْ ... نُفـــوسُ الورىَ أنْ لاسبيل إلى الرشد

فهو يشرح الدلالات المنفرة للون الأسود : فى جهنم ، والحداد ، والضلال .

وإذا كان ابن حزم قد عرض نظريته فى الرؤية فى (الفصل فى الملل والأهواء والنحل) ، فإنه يبسط جانبًا من نظريته تلك فى (طوق الحمامة)[٢٠] حيث يرى لإشارة العين بلحظها دلالات ومعانى عديدة من أمر ونهى وفرح وأسف ، والحواس « أبواب إلى القلب ، ومنافذ نحو النفس ، والعين أبلغها وأصحها دلالة ، وأوعاها عملا ، وهى رائد النفس الصادق ، ودليلها الهادى ، ومرآتها المجلوة ... تميز الصفات وتفهم المحسوسات » .

وهو حين يجعلها كالمرآة يضرب لنا مثلا بالمرآتين المتقابلتين يرى فيهما الشخص ما وراءه وما أمامه معًا ، وذلك أن العين « نورية لا تدرك الألوان بسواها » .

وهو يقرن اللون الأحمر بخطابات المحبين وكأنها مصبوغة بصبغ اللك[٢١] – وهو صبغ أحمر – بل إن اسم كتابه يشى باللون ، يقول الدكتور الطاهر مكى فى كتابه (دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة)[٢٢] :

(فيما يرى غرسيه غومث فإن كلمة « طوق » تعنى عقدًا ، ولكن أليس من الأفضل أننا بصدد ما يدعى فى الغرب منذ الإغريق « عنق Cuello الحمامة » وكان رمزًا لثروة لا تنفد من الألوان) ؟ .

ويذكرنا ذلك بما ذهب إليه كثير من الفلاسفة المسلمين من تقسيم القوى الحيوانية المدركة إلى نوعين : قوى تدرك من ظاهر ، وهى الحواس الخمس الظاهرة ، وقد تسمى عند بعضهم « المشاعر » وقوى تدرك من داخل ، وهى الحواس الخمس الباطنة (الفارابى ، الثمرة المرضية ص ٧٢ ، ٧٣) ، وهذا « الحس الظاهر » أو « القوة الحاسة » هى التى تدرك المحسوسات الخمس المعروفة ، ومنها القوة الباهرة تحس الألوان والأشكال والأجسام ، ويرى « الكندى » أن الحس لا يدرك الصورة إلا وهى فى طينتها كما شرح فى كتابه (رسالة فى حدود الأشياء ، ضمن رسائل الكندى الفلسفية ١٦٧/١) ، ونظرًا لأن الحس الظاهر غير قادر على أدنى قدر من تجريد الشىء عن مادته – إذ لا مخلص له إلى مجرد الصورة – فهو عاجز تماما عن إدراك معنى ما فى الصورة المحسوسة ، إنما ذلك ما يحققه الحس الباطن الذى يدرك الصورة والمعنى معا (ابن سينا ، عيون الحكمة ، والنفس ، والنجاة ٤٢ ، ٣٥ ، ١٦٢ والفارابى ، نصوص الحكم ٧٤) .

وحددوا قوى النفس الباطنة بخمس قوى هى : الحس المشترك ، والصورة أو الخيال ، والمتخيلة . والوهم ، والحافظة ، ومنهم من اقتصر على الأولين وأضاف لهما القوة العقلية كالكندى (رسالة فى ماهية النوم والرؤيا ١/٢٩٤) .

ومنهم من جعل الصورة مراتب فى وجودها فى النفس الباطنة حيث تكون فى الحس المشترك أول أمرها ، ثم فى المتخيلة ، ثم فى الذكر لتصبح فى القوة الناطقة أو الفكرية ، (ابن ماجة ، تدبير المتوحد ٥٨ ، ٨٠) .

وهكذا شغل اللون الفلاسفة وتساءلوا هل هو جسم أم لا . ؟ وقدم لنا ابن حزم الأندلسى[٢٣] مناقشة رأى هشام بن الحكم[٢٤] الذى يقرر أن كل ما فى العالم هو جنس ، لذا رأى (الألوان) أجساما لأن الجسم إذا كان طويلا عريضا عميقا فمن حيثما وجدته وجدت اللون والحركة والطول والعرض والعمق للون أيضا .

يرى ابن حزم أن الأبعاد الثلاثة الطول والعرض والعمق ليست للون بل للجسم وحده ، ويرفض الآراء الثلاثة القائلة :

– بإثبات هذه الأبعاد الثلاثة للون وحده .
– أو إثباتها للون والجسم معا .
– أو أن يكون لكل واحد منهما أبعاد الآخر .

ذلك أنه يقرر وجود الجواهر والأجسام والأعراض ، وأن الجسم متفق على وجوده ، وما يلحقه هو الأعراض ، ويحسن هنا أن نورد نصا لرأيه بعد أن قمنا بإيجاز مقدمته وخاتمته وبعض فقراته يقول :

« لم نجد فى العالم إلا قائمًا بنفسه حاملا ، أو قائمًا بغيره محمولا ، وشاغلا لمكان أو غير شاغل لمكان ، ووجدنا الجسم تتعاقب عليه الألوان . والجسم قائمًا بعينه ، فبينما نراه أبيض ، صار أخضر . ثم صار أحمر ، كالذى نشاهده من الثمار ، فعلمنا يقينًا أن الذى عدم غير الذى وجد ، وعلمنا يقينا أنه غير الجسم الحامل له . لأنه لو كان إياه لعدم الجسم بعدم لونه الأول ، فدل بقاؤه بعده على أنه غيره بلا محالة ، إذ لا يكون الشىء معدومًا موجودًا فى وقت واحد فى حالة واحدة لأنه محال ، فصح أن ها هنا شيئًا غير الجسم » .

ويشير إلى عرضية اللون ، مفرقًا بين الحامل والمحمول فسمى الحامل القائم بنفسه جسما ، والمحمول القائم بغيره عرضا « لأنه عرض فى الجسم ، أى حل فيه وحدث » .

ويفند كلام هشام بن الحكم مثبتاً أن الطول والعرض والعمق للجسم لا للون ، يقول :

« إذ لو كان للون طول وعرض وعمق غير طول الجسم وعرضه وعمقه لاحتاج إلى مكان غير مكان الجسم على مقداره ، ومن المحال أن يكون شيئان طول كل واحد منهما مقدار ما ، وعرضه مقدار ما ، يسعان معا فى مكان مساحته مساحة أحدهما . وهذا ما لا سبيل إليه فى معقول » .

ثم يقول :

« فإن قال : إن الأبعاد المذكورة إنما هى الملون سقط قوله ، فإننا نجد جسما طويلا عريضا عميقا لا لون له ، وهو الهواء ساكنه ومتحركه ، فصح أن هذه الأبعاد إنما للجسم لا للونه » .

ثم يعلل لرفض القول الذى ينسب الأبعاد المذكورة للون خاصة بأن ذلك يعرى منها الجسم الحامل للون ، ويجعله بلا أبعاد وهذا مستحيل .

كما يرفض قسمة الأبعاد الثلاثة بين اللون قائلا : « لأنه لو كان كذلك لكان الهواء ناقص الطول والعرض والعمق فى كل جزء من أجزائه على مقدار جرم ذلك الجزء من الملونات ، وهذا محال ، إذ لو ملأت زقًا من ريح ، ثم ملأته من شىء ملون لكانت مساحة ما فيه من الهواء كمساحة ما صار فيه من اللون ولا مزيد بضرورة العقل » .

وهكذا ينفى الطول والعرض والعمق عن اللون .

على أن حديثه هذا لا ينفصل عن تناوله « الكمون[٢٥] فى الأشياء » كالماء فيما يعتصر ، والزيت فى الزيتون ، وإثبات أن الحركة ليست جسما[٢٦] ، وقوله : لأنا لا نرى إلا اللون ، والحركة ليست ذات لون » وفى ذلك ما يجعل اللون – فى نظرنا – فى منزلة بين الحركة والجسم لأنه يميز الجسم من الحركة ، إذ يقبله الجسم ولا تقبله الحركة حسب منطوق كلامه .

وللون منزلته فى عالم الأحلام قديما وحديثا بما يرمز إليه من دلالة .

ومما يذكره ابن سيرين فى كتابه (تفسير الأحلام) أن قد فسر الإمام جعفر الصادق الرؤيا لمن جاءه وقال له : رأيت كأن الشمس طالعة على جسدى – قال :

« تنال أمرًا عظيمًا وشرفا جسيما من قبل الملك ، ودنيا شاملة مع ذلك الشرف » .

وجاءه رجل فقال : رأيت الشمس طالعة على قدمى دون سائر جسدى فقال له : « تنال فى معيشك من البر والتمر ونبات الأرض مما يطأ قدمك وتنتفع به ، وتكون مقربا من جهة الملك » .

وجاء آخر قائلا : رأيت كأنى عانقت القمر ، فقال له : أعزب أنت ؟ قال نعم . قال تتزوج بامرأة أحسن أهل زمانها ، ثم عاد الرجل بعد ذلك مخبرًا إياه أنه تزوج بامرأة لم يكن بأحسن منها ، وأنه رأى البارحة كأنه يحمل القمر فبشره بولد أحسن أهل زمانه .

ورأى ابن سيرين أن الشمس هى الملك أو أحد الأبوين وربما استأنس لها وللقمر بالآية الكريمة فى سورة يوسف عليه السلام : ﴿إذ قال يوسف لأبيه﴾ .. « الآية » ، إذ رأى أبويه فى الشمس والقمر ، وإخوته فى الكواكب .

ورأى ابن سيرين أن البرق للمسافر خوف وللمقيم طمع لقوله تعالى :

﴿هو الذى يريكم البرق خوفا وطمعا﴾

كما رأى أن الرياح إذا كانت سوداء مظلمة فهى هم وغم لقوله تعالى : ﴿وعاد إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم﴾

ورأى فى الباب السابع عشر أن البقرة السوداء سنة مخصبة ، وإذا اجتمعت بقرات سود كانت سنين مخصبة بقدر سمنها .

ورأى فى الباب الثامن أنه من رأى نهرًا من خمر فإن كان فى روضة خضرة مجهولة فإنه ينال دخول الجنة إذا شرب منه[٢٧] .

ويجمع المهتمون بدراسة الأحلام من المسلمين أن تعبيرها يقتضى معرفة المناسبات بين الصور ومعانيها ، ومعرفة مراتب النفوس التى تظهر الصور فى خيالهم ، ولهذا يختلف التأويل فى الحادثة الواحدة بين رجلين وبين زمنين ، وقد يحمل الرمز الواحد معانى متعددة تختلف باختلاف الأمم والأفراد وحالات الفرد الواحد ، وإن كان هناك قدر مشترك بين الناس جميعا فى كل زمان ومكان .

وقد أورد ابن خلدون جداول تضم أسماء ما يظهر فى الأحلام ومعانيها ، كما اهتم قدماء المصريين[٢٨] بذلك ، وجعلوا للأحلام حاسّةً سماوية باطنة أطلقوا عليها (حاسة الرؤيا أو الشفافية النفسية) ، وصنعوا جداول للرموز ومرموزاتها يهمنا منها ما يتصل باللون ، فالجلوس فى ضوء القمر : خير ، وارتداء رداء أبيض : خير ، وشفاء من مرض

عضال ، وارتداء رداء متسخ : سوء أو مرض ، والسنابل المزهرة : خير ، والكلب إذا كان لونه أسود فهو صديق نحترس منه ، وإذا كان لونه أبيض فهو الصديق الوفى ، ورؤية سمكة حمراء تمثل أخبارًا سارة فى الحب .

واهتمت البرديات الفرعونية بدلالة اللون فى الأحلام :

فزرقة السماء : أمل وصفاء وفرج قريب .

واصفرار السماء : غيرة وحسد من الأعداء .

وحمرة السماء : توقع للمصائب والأخبار السيئة .

وذهبية لونها عند الشروق : سمو ونعم وفيرة .

وللألوان لغتها التى تكمل لغة الأحلام وتفسرها ، وتفسر بردية « بتاح حتب » دلالة الألوان ومعانيها : فاللون الأسود : غدر ، والبياض طهارة وصديق ونور إلهى ، والإصفرار : حسد وحقد ، وشر من شرور العين ، واللون البنى : خداع ومكر ، والأخضرار القاتم : شر وخيانة ، والاخضرار الزاهى : خير وخصوبة ، واللون الذهبى : حكمة وسمو ، واللون الفضى : تردد وفقدان للثقة فى النفس ، واللون الأزرق : وفاق وثقة ، والسماوى : صفاء وأمل ، والأحمر : عنف وشهوة وخطيئة ، والقرمزى : شجاعة وثقة بالنفس ، والبنفسجى شفافية ، وإيمان ، والأحمر (الباهت) : خوف وتردد وشك ، وقد أوردت البردية تفسيرًا مطولا عن علاقة اللون بشخص الحالم ولون أعضائه وملبسه من ناحية وما يضمره من ناحية أخرى ، كذلك اللون المحيط بالحلم من أرض وسماء وأشجار وأسقف وحوائط ، ودلالة الأزرق على الحمقى ، ونحو ذلك .

وفى العصر الحديث وضع سيجموند فرويد[٢٩] Freud بيانا لرموز بعض الأحلام لم تتحقق الدقة لبعضها ، وتطورت النظرة للأحلام من بعده وتعددت مجالاتها ، وكان للألوان دلالاتها ورموزها ، وصلتها بظاهرة (الطرح الروحى) أو الخروج من الجسد المادى خروجا واعيا أو غير واع ، كما كان للأحلام صلتها بمصادرها من منبهات محيطة بالإنسان ، أو أخرى صادرة من جسمه ، أو خزانة أفكاره ومكنون ذاكرته ، وذلك كله أساس من أسس تفسير رموز الألوان ودلالتها فى الأحلام وفى الأدب منذ اهتم الرمزيون بالأحلام تنمية لجهود الرومانسيين من قبلهم ، ومن ذلك أمثلة للألوان فى الأحلام يذكرها فرويد فى تفسير الأحلام ص ٢٤٦ ، ٣١٤ ، ٥٣٨ .

٣

ومنزلة اللون فى الصورة الحديثة تفوق المنزلة السابقة فى الصورة القديمة ، ذلك أنها تعدت نطاق الحس لدى القدماء إلى الذهن ، حيث النمط الذهنى cerebral أو الميتافيزيقى Metaphysical للصورة .

أى انتقلت من الحاضر إلى الغائب بإنشاء صور ذهنية تشيد فيها عالما ذا عناصر متباعدة متنافرة وتجمع بينها بطريقة تفوق تلك البساطة المتمثلة فى المحسوس الدانى إلى ما هو أبعد منه ، وهو الغائب القصى ، وبذلك تبلغ الصورة لدى الشاعر مستوى من التكثيف والتعقيد يجعلها – فى كثير من الأحيان – أمرًا مستعصيا على الفهم والاستيعاب أول الأمر ، ثم ما تلبث أن تقدم من داخلها إضاءات منبثقة من جماع الصلات الداخلية بين الرمز ومرموزه . والايحاءات ، والإشارات ، والألفاظ ، والأصوات والإيقاع ، وتساعد هذه الإضاءات فى فهم الرمز محققة متعة فنية لقارئ الصورة ومتمثلها .

وإذا جاز لنا أن نقول – مع القائلين – إن أبرز خصائص الشعر الحديث : الإيماء والتعبير بالصورة والهمس بالكلمات ، واستيحاء الأسطورة وتجنب التقريرية ، وتفاعل الشعور والعقل ، واستبطان التجربة والحياة فيها جاز لنا أن نبنى على ذلك اختلاف الشعراء فى طريقة صياغتهم للصورة وبنائهم لها ، فمنهم من تكون الصورة لديه جزئية موجزة سريعة قصيرة المدى كما نرى لدى نزار قبانى ، ومنهم من تكون الصورة لديه ممتدة باسقة ذات أفنان وظلال وأزاهير ، مرتبطة أشد الارتباط بشقيقاتها فى العمل الفنى ، ويجوز لنا أن نبنى على ما تقدم أيضا أن الصورة لا تتلاءم مع التقريرية والمباشرة ، ذلك أن العمل الأدبى ذو مستويات متعددة وطبقات متراكمة مما يتيح للصورة قدرًا كبيرًا من عطاء النفس ، وهكذا نجد لامتداد الصورة ، وتفرعها ، واستبطانها النفسى نماذج لدى صلاح عبد الصبور كما سنرى .

والهادى فى ذلك كله هو السياق العام للنص ، وتلمس الشعور السائد فيه تجنبا للتفكك من ناحية ، ووقوفًا على المبنى الباطنى للصورة فى صلته بالشعر والشاعر من ناحية ثانية ، وصلته بالمتلقى من ناحية ثالثة .

وفى مجال وظيفة اللون فى الصورة قد نقف على محاولات حديثة لدى بعض النقاد إزاء بيت أو أبيات مفردة .

ومن النقاد المحدثين الذين تناولوا دلالة اللون فى الصورة الشعرية الدكتور عز الدين إسماعيل فى مقاله (حركة المعنى فى شعر المتنبى[٣٠]) فى تعليقه على رأى الثعالبى – صاحب يتيمة الدهر – إزاء التضاد أو التقابل بين السواد والبياض ، والزيارة والانثناء والانصراف ، والليل والصبح فى قول المتنبى :

أزورهمْ وسوادُ الليل يَشفَع لى   وأَنْثنى وبياضُ الصبح يُغرِى بى

إذ رأى الناقد الحديث فى منهج الأقدمين البلاغى الارتكاز على مجموعة من القواعد الشكلية ، إذ وجدوا التفرد لدى المتنبى فى الشىء المعروف ، وانصرفوا عن دراسة العمل من داخله إلى الاهتمام بالتطابق التام بين الشطرين . ووقف الناقد الحديث على تجسيم سواد الليل لمرحلة الشباب ، وبياض الصبح لمرحلة الشيخوخة ، أى أن السواد والبياض هنا هما للشعر ، وقد جاوز المتنبى هذه الدلالة مرتين : مرة حين انتقل من سواد الشعر وبياضه إلى الشباب والشيخوخة ، ثم مرة أخرى ، وهى الأهم عندنا ، انتقل من كل منهما إلى القوة والضعف ، ومع القوة مغامرة وشجاعة ومع الضعف تخاذل وانطواء ومهانة .

وفارق ما بين منهج ناقدنا التراثى وناقدنا العصرى – فيما نحسب – يكمن فى الاقتصار على الدلالة المعجية والقاعدة البلاغية ، أو تجاوز هذين الإطارين فى استكناه النص ، والوقوف على دلالات لونه إلى ما هو أرحب من دلالات ، ورموز ، وإيماء ، واستدعاء ، وتداع ، مما يكمن فى قدرة الألفاظ مع غيرها . أو فى حركة المعنى عند المتنبى ومنهجه فى الوقوف « على طبيعة العملية التى تتم فى داخل نفس الشخص حين يصطنع طبعًا مضادًا لطبعه » ، وفى كون المتنبى « يقتنص المعنى بوضعه نتيجة لعدد من الفعاليات المتعارضة والمتصارعة ، ويبصر به متغلغلا فى نسيج الحياة وممثلا لبعض قوانينها ، فى حين يراه زميله مجرد تركيبة تصورية ، أو بالأحرى « صورية » لها إقناع المنطق » .

وخاض كمال أبو ديب التجربة فى صفحات من كتابه (جدلية الخفاء والتجلى)[٣١] ، موليًا عنايته إلى الأبعاد النفسية ، والسياق ، وعلاقة الصورة بالفنان والمتلقى تحقيقا للفعل المضىء الكاشف ، عبر تناوله لأبيات نرى فيها إيحاء اللون :

وَأرى الثريا في السماء كأنها قدمٌ تبدّت من ثياب حداد
كأنه والخال في خدّه ساعة هجْر في زمان الوصال
فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع
لأب مات أخضرًا كالسحابةْ
وعلى وجهه شراع
تخضرّفيه لحيّةٌ، فخذ، وأمعاء تطولْ

وفى ذلك تتعدى رؤية اللون شكله الحسى الظاهر إلى عطاء مدرستى الرمزية Symbolism والصورية Imagism والبحث عن مستويين من الفاعلية هما : المستوى النفسى ، والمستوى الدلالى ، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية ، وما بينهما من الاتساق والانسجام ، والشعور المتخلل والمسيطر ، لنقف على فوارق الحمرة فى الوردة والكرز واللحم وغيرها على نحو صنيع « ادفيك كونراد Konrad فى بحثها عن العلاقات .

ولا مفر من الاعتراف بأهمية التمازج الحسى إزاء التصوير والتصور ؛ إذ تضم الصورة – إلى جانب الرؤية – قيمًا لمسية كلمس العاج أو المرمر أو الفراء تمتزج بالرؤية البصرية ، كما تمتزج قيمة رؤية الحس السمعى للموسيقى بإحساسات قد لا تنتمى للمجال السمعى من رؤية وحركة . ويتجسد ذلك فى موسيقى الشعر وإيحاءاتها ، إذ يقوم الخيال بمهمته الفنية فتتعدى أمور الحس نطاق المسموعات والمرئيات ، وإذا كان كل إنسان قادرا على أن يحس بحواسه المتعددة ، فليس كل إنسان شاعرًا ، أى أن الأمر لا يقتصر على استعمال الحاسة فحسب ، فاللون بين أيدى الصناع والباعة والشاربين والآكلين واللابسين وغيرهم ، كما أنه أمام الشاعر ، وشتان بين الرؤية فى الحالتين .

لقد ضربوا لنا[٣٢] مثلا بالفنان الذى يقدم لوحته التى تضم ألوانًا معينة نشاهدها بأعيننا ، فهل هذا هو كل ما فعله فى رسم الصورة ؟ وأجابوا بالنفى ، إذ كانت الألوان فى تجربته الفنية غيرها على (الخيش) ، بفعل الخيال الفعال ، وهكذا تبدو الألوان – أيضًا – لمتلقى اللوحة ، إنه الخيال والفن الذى يجعل الألوان تتراءى لنا وهى تنبعث إلى الوجود ، وحديثهم عن عجز الشخص المصاب بعمى الألوان قد ينقلنا إلى الحديث عن فاقدى البصر ، ومادمنا قد سلمنا أن اللون فى الفن يحلق على أجنحة الخيال الفعال أدركنا

أن رؤية بشار بن برد للون قد تكون أعمق من رؤية أقوى المبصرين إبصارًا ، إذ ستكون رؤية بشار ، وأبى العلاء المعرى ، وطه حسين رؤية اسطاتيقية لأنها ليست سطحية .

وهكذا يمكن تخيل إيقاع الشعر المسموع بقدر تخيل اللون المرئى ، ويكون الإحساس Senses اسما جامعا لأفعال الرؤية والسمع ، ويضربون[٣٣] مثلا لذلك بطفل يفزع لرؤية ستارة قرمزية وهى تبرق فى ضوء الشمس ، ففى التجربة مزج بين عنصرى اللون الأحمر المحسوس والخوف الانفعالى معا ، وفى ذلك احتفال بالشحنة الانفعالية للإحساس باللون مهما سبق المحسوس اللون ، حتى ليفرقون بين النظر والرؤية والإنصات والسمع إذ تكون الرؤية والسمع نوعين من الإحساس ، والنظر والإنصات نوعين مناظرين من الانتباه ، أى أن هناك إحساسا وانتباها[٣٤] ، ولهذا كان الوجدان والشعور منبع الصورة ومن سماتها مع سمات أخرى مثل التنامى ، والتركيب ، ومعانقة الرمز ، واستخدام الأسطورة لا الضمور والجزئية .

وتولد الصورة علاقات لغوية فى الكلمات . بل فى الكلمة فى ذاتها ، والكلمة فى علاقاتها بغيرها بما يتيحه الاستخدام المجازى من دلالات متنوعة فى علاقات خصبة بين الدال والمدلول ، وهكذا توجد الصورة الشعرية Imagery التى هى جوهر اللغة الشعرية .

والتعبير بالصورة يفوق درجات التعبير باللغة العامة النمطية كما أن التعبير بالصورة لا يخضع للمنطق نفسه الذى تخضع له اللغة التقريرية ، ولهذا تصبح الصورة الشعرية ذات منزلة متفرّدة ، وذات رؤية جمالية من نوع خاص تراعى المفردات فى علاقاتها ، والمفردات فى امتداداتها الدلالية .

وفارق ما بين التعبير التقريرى المباشر ، والتعبير بالصورة يتمثل فى تجاوز الشاعر إطار الدلالة المعجمية ، وفى استعانته بالرمز ، واتكائه على الإيقاع والتشكيل الصوتى .

على أن خصوبة الرمز فى الصورة تكمن فى تحقيق نوع من التفاعل فى السياق العام به تتجدد علاقات المعنى ، وتتوالد ، وبه يتحرك المعنى بقدرة الإيحاء الذى يعوض النقص فى الدلالة المعجمية .

ولقانون ترابط المعانى أو تداعيها أثره فى إحداث علاقة بين مدركين لاقترانهما فى الذهن لا لسبب منطقية الحياة . بل ربما لأسباب أخرى ، ويستند ذلك إلى مصدرين :

مصدر يعود للمبدع وتداعى المعانى فى ذهنه حال الإبداع ، وما يتراءى له من علاقات مرتبطة بهذا اللون ارتباطا قد لا يتفق - بالضرورة - مع معناه الحرفى فى المعاجم أو العرف . بل قد يعود إلى ذكريات الطفولة أو الصبا أو الشيخوخة بالنسبة لهذا اللون .

أما المصدر الثانى المتصل بتداعى المعانى فيعود للمتلقى ، وبخاصة من يقرأ القصيدة قراءة من يسمى المبدع الثانى لها ، إذ يضاف للتجربة الشعرية هنا - فى تفسير دلالة اللون - مزيج هائل من المعلوم وغير المعلوم من تجارب المتلقى ، وخبراته ، وثقافته ، والاتحاد الفنى أو التقمص الوجدانى Empathy حيث تكاد تفنى شخصية المتلقى فى النص وموضوعه ، هذا إلى ما هنالك من صور شتى ، وأصوات ، وآثار نفسية ، وإيقاع ، وروى ، ومهارة شاعرية للشاعر المبدع وخياله الخالق للروابط والعلاقات متعديا التوهم ومجتازًا مرحلتى الخيال الأولى فالثانوية .

والحق أن الشاعر - باستخدامه الرمز[٣٥] - Symbol - يتجه للتجريد ، وبنسجه الصورة Image يتجه للتجسيد إذ يكون موقفه إزاء غموض العالم النفسى وتعقيده موقف من يعتمد على نوع من الحدس والإيحاء حلا لمشكلة ضيق الثروة اللغوية ، وإيمانا بإدراك الروح ما يعجز عنه العقل .

ونضرب لذلك مثلا باللون فى حياة الشاعر ، فقد يثير لديه طائفة من الذكريات مما يجعله مسوقا إلى ابتكار رمز موائم لدلالات تلك الذكريات المستمدة من اللون الذى قد يستمده من الطبيعة من حوله رابطا إياه بحالته النفسية ، وبذلك يتجاوز الشاعر الواقع المتمثل فى الطبيعة إلى نوع من التجريد فى رؤيته الشعرية الرمزية ، وهو بذلك يكثف الواقع ، وبذلك يؤدى إيحاء اللون دورًا يفوق دلالته الوضعية ، لأن اللون صار عضوًا حيا فى وحدة النص لا سيما إذا اجتمع مع اللون صوت وحركة ، إذ لا يتحقق للرمز فائدة فى مفردات معزولة . بل فى شكل متآزر تتجمع فيه الرموز الجزئية فى شكل كلى ، لهذا نجد الرمز داخل الصورة موحيًا بشيء ما ، ويكون تفسير اللون فائقًا معناه المعجمى ، ومضيفًا إليه مجاورته غيره من الدلالات ، وتفاعله مع السياق العام للنص ، وارتباطه نفسيًا بقائله ، وهو الشاعر ، ومتلقيه ، وهو القارئ ، ثم امتزاجه عضويًا بالتجربة العامة فى القصيدة بوجه عام ، والصورة بوجه خاص ، وهكذا يمكن أن نرى فى كل لون دوائر من المعانى تأخذ فى الامتداد الرأسى فى شكل هرمى ، حيث يتحرك المعنى

متسعًا نحو القاعدة بادئًا من المطابقة الوضعية ، إلى التضمن ، ثم إلى الاستتباع والالتزام – كما عبر ابن سينا – حيث لا يقتصر الأمر على اشتراك الوضع مع العقل فحسب . بل ينضم إليهما أمور أكثر تعقيدًا مثل : الوجدان الجماعى ، والموروث الشعبى والفولكلورى ، والأسطورى ، ثم التطور الحضارى عبر العصور حتى عصر النص ، ثم الاختلاف حسب نفسية القائل والقارئ معًا ، على نحو وسع مجالات السيمائية اللغوية .

ويكون تفسير لون مثل اللون الأسود – مثلا – عبر هذه الدوائر ، الآخذة فى الاتساع بهذا التعمق الرأسي ، مولدًا لصور شتى من الدلالات الأفقية المختلفة عبر : الصور ، والبيئات ، والعادات ، والاعتقادات مكونة أفقًا زمنيا ، وأفقًا مكانيا ، ولكى نوضح مقصودنا من ذلك ننظر فى دلالة هذا اللون المتباينة تبعا لتباين الزمان والمكان فهو عند الفراعنة غدر ، والريح السوداء عند مفسرى الأحلام من المسلمين : هم وغم ، وعلى العكس تكون البقرة السوداء : سنة مخصبة ، بينما يكون السواد فى مواجهة البياض : رمز الشباب والشيخوخة ، ويكون سواد الأرض : خصوبتها ، وبياضها جدبها عند العرب ، ويكون اللون الأسود مستهجنا عند ابن حزم ، لكنه مع عيون المها مستحب مستطاب ، ومع الحمرة تكون كمته مستحبة للخمر والفرس ، وهو للشعر والعينين مستلمح ، ومع الأسود يأتى الأسمر ، والسمراء : الحنطة ، والأسمران : الماء والبر ، أو الماء والريح .

ويكون اللون الأسود المستوحى من الليل ذا إشعاع معنوى ونفسى فى قول النابغة :

فإنّك كالليل الذى هو مدركى ... وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

على نحو ما تناوله عبد القاهر الجرجانى كما سلفت إشارتنا .

ولا يفوتنا التنويه بأن دلالة اللون تتغير تبعا للسياق والأثر النفسى ، والتغير والتحول ، ونقصد بالتغير والتحول ما يتصل بمراحل حياة اللون ، إذ بتغير اللون ويتحول تبعا لتغير أمور وثيقة الاتصال به مثل :

– تغير اللون مع أوقات النهار من صبح وليل ، وشروق وغروب ، وأصيل وغسق وشفق وفجر ... إلخ .

– وتغير اللون مع النبات خضرة وإصفرارًا تبعا لدرجة بقاء الاخضرار (الكلوروفل) لما يعترى ورقة الشجر وغصنها قبل سقوطها وبعده ، إذ نجد اللون الأخضر ، والأخضر

المزرق يتحلل فى الخريف ويظل بالنبات الذابل ما تبقى من اللونين : الأصفر والبرتقالى ، بل ما يغلب منهما ، لهذا نجد أشجارًا دائمة الخضرة ، وأخرى نفضية تتساقط أوراقها ومن ثم يتغير لونها ؛ وحينئذ لا يعنى مجرد ذكر الوردة أو الورقة أو الغصن أو الشجرة فى النص استدعاء لونها الأصلى دون ربط ذلك بالسياق لمعرفة الفصول ، والصبغة العامة ، والدلالة النفسية .

– كذلك تغير اللون بتغير البشرة سمرة وبياضا ... إلخ ، وشحوبا واصفرارًا ، وحياة وموتا .

ودراسة موقع اللون فى الجملة يربط بين اللفظ وموقعه فى السياق ، انطلاقا من علم الأصوات اللغوى Phonetics إلى علم الصرف Morphology إلى علم النحو Grammer ، إلى دلالة اللفظ المعجمية ، ثم ما جد بفعل تحرك الكلمة ونموها فى مجال الدلالة الاجتماعية لإدراك العلاقة بين اللفظ أو الرمز من ناحية ، والمعنى أو المدلول من ناحية ثانية ، وما يثار من انفعال من ناحية ثالثة .

ويساعد على فهم دلالة اللون نظرية السياق كما حددها فيرث Firth، وبذلك لا نفهم رمز اللون منفصلا عن السياق التام فى جانبين :داخل الحدث اللغوى حيث الصوت والقاعدة والدلالة المعجمية وهو السياق اللغوى .

ثم خارج اللغة حيث الوسط الاجتماعى بما فى ذلك سياق الحال المتصلة بالمتكلم والمخاطب والظروف المحيطة والبيئة وهذا هو السياق الاجتماعى .

أى أن الجانب الأول وهو الجانب اللغوى يقدم لنا المعنى الحرفى ، فارغا من محتواه الاجتماعى والثقافى منعزلا عن القرائن المساعدة والمقام أو سياق الحال ، لذا لابد من الربط بين المقال والمقام ، وبذلك نقف على دلالة اللون النفسية والعاطفية والمعنوية ، من حزن أو فرح ، من تفاؤل أو تشاؤم ؛ إذ لا يقتصر السياق على الجملة فحسب بل يتعداها للنص كله[٣٦] .

ويفيد المعنى من كل ذلك ومما سماه العرب « العرفية » وماسماه جوزيف فندريس فى كتابه (اللغة) ظاهرة التأقلم Polysemie .

وهكذا يدرك الشاعر الصورة الشعرية باللون – جزءًا من الحواس – إدراكا قد يخالف

ما يراه العقلانيون من أن هناك ضوءًا هاديا قد منحه الله للبشر لكى يدركوا طبيعة الوجود دون الاعتماد على الحواس الخمس التى غالبا ما تدرك الأشياء بطريقة ناقصة غير موضوعية .

٤

وإذا كان لنا أن نضيف حديثا فى نهاية هذا الفصل يتصل بالفنون الأخرى ، والحياة العامة فلنا أن ندرك أثر اللون فى الفنون الأخرى كالفنون التشكيلية ، وفيما يصاحب عروض الفنون الموسيقية من ألوان ، وفى الحياة العامة ، وإن اعتبر هذا الحديث خارج نطاق الحديث الأدبى ، لكن أهميته ترجع إلى كون اللون لغة مستعملة فى حياتنا العامة الآن وله دلالة إشارية ، إلى الحدّ الذى جعل قبيلة مثل قبيلة Navajo تصنف الألوان ودلالاتها .

بل إن فى الحديث عن اللون – من جانب العلميين[٣٧] – ما ينير طريق الصورة الفنية اللونية ، بعد حديثهم عن حاسة الإبصار ودور الأشعة الضوئية ، وصلة ذلك بنظرية (ينج وهلمولتز) فى افتراض ثلاثة أحاسيس لونية أساسية هى : الأحمر والأخضر والبنفسجى ، وتستقبل العين – التى تشبه فى هذه الحالة جهاز الاستقبال اللاسلكى – الأشعة اللونية لهذه الألوان الأساسية التى تختلف اهتزازت أشعتها فى الثانية الواحدة بين أربعة ملايين مليون اهتزازة مع اللون الأحمر ، وخمسة ملايين مليون بالنسبة للأخضر ، وحينئذ ينشأ تيار عصبى فى المخ يعطينا إحساسًا باللون ، وبهذه الطريقة نرى عددًا ضخما من الألوان بالمزج والتركيب ، وما ضوء الشمس العادى إلا مزيجا من ألوان الطيف مزجت فكونت اللون الأبيض ، حتى ليمكن القول إنه لا توجد حدود فاصلة بين انتهاء لون وبداية آخر حين ننظر لتدرج الألوان .

ومن الطريف أن الثلج قد يخرج عن لونه المألوف فيصير أحمر دمويا وقد كتب « دارون » أنه رأى ذلك سنة ١٨٣٥ حين كانت أقدام البغال قد خضبت بلون أحمر ، إذ اختلط الثلج بفطريات حمراء تتكاثر كرياتها فى منطقة القطب الشمالى فحولت الثلج من البياض إلى الاحمرار ، وفى ذلك نقف أمام استنتاجين : أن ما يصل عن طريق الإبصار يفوق ما يقع بطريقة أخرى ، وأن ما تمدنا به العين يفوق ما تمدنا به أى حاسة أخرى ، ثم إن الأديب لا يقتصر على الرؤية البصرية ، فهناك الأدباء المكفوفون ورؤيتهم للون

رؤية قد تفوق رؤية المبصرين ، ويكفينا مثلا ذكر : أبى العلاء المعرى[٣٨] ، والدكتور طه حسين ، وأمثالهما .

وللألوان دلالتها عند الشعوب نرجو ألا يخرجنا ذكرها إلى شطط أو استطراد ، فقد أحب العرب اللون الأسمر ، وعدوا اللون الأسود للحزن ، والظلام والظلم واليأس ، ووصفوا به اليوم الشديد والقلب والوجه والحظ والدنيا ، وأحبوا اللون الأبيض ، وإن اعتبره غيرهم رمزًا للحزن . ، ولم يغب هذا عن صور الشاعر قديمًا وحديثًا .

وللألوان مصادرها أمام عينى الشاعر حيث الطبيعة بسمائها وبحارها وصخورها ورمالها ونباتاتها وطيورها ، ونجومها وكواكبها شروقا وغروبا ، مما جعل للون منزلة فى التعبير الشعرى .

ومن قديم اتخذت الأمم أعلاما ملونة تدل عليها أو على جماعات أو فرق منها حتى الآن ، كما يتخذ كل قطاع من قطاعات الجيش لونا مميزًا فى ملبسه ، واللون الأخضر أكثر الألوان شيوعا فى الدول العربية .

كما صار اللون ذا دلالة فى الورود ، وملابس العروسين ، وإشارات تنظيم المرور ، والمواصلات ، ووصف الابتسامة أو الوباء ، وفى العروض المسرحية والسينمائية .

بل هناك تسميات : السوق السوداء ، والذهب الأسود ، والسلاح الأبيض ، والقارة السوداء ، ووصف بعض البحار أو الأنهار أو الجبال أو المدن أو البيوت باللون فى التعبيرات المستحدثة .

ومن أعرق التسميات : الحجر الأسود ، وهناك أماكن فى العالم لا تغيب عنها الشمس إلا ساعات قليلة فتسمى لياليها : الليالى البيضاء ... وقدّم إيفالد Ewald بحثًا عن طبيعة اللون الأصفر ، ويرى لادفرانكلين LaddFranklin ارتباط اللونين الأصفر والأحمر ارتباطًا طبيعيًا يدرك أحدها بسبب الآخر[٣٩]. بذلك نكون قد مهدنا طريقنا للألوان بين الفن والفكر نعتذر عما فيه من إطالة قد يبدو بعضها غريبا عن التجربة الشعرية ، لكنه يكون على مقربة منها باعتبار اللغة وعاء التجربة الشعرية ، والصورة الشعرية ، من هنا أجزنا لأنفسنا فى آخر هذا الفصل نوعًا من الاستطراد حول اللون لحاجتنا إليه فى دراسة « الصورة الشعرية والألوان » ، أو « اللون والصورة الشعرية » باعتباره لغة ذات دلالة وإيحاء ورمز.

قد تتلوّن الأشياء ، أو الظل ، أو الأصوات ، أو العينان ، أو العناق ، أو الأحلام ، أو الموت ، أو النّعاس ، أو السّأم ، أو الشمس ، ويكون للّون غبار ، وصمت ، وهناك اللون القزحى (قوس قزح) ، ويكون اللون للثوب ، والدرع ، والتاج ، والقناع ، والصّدر ، والطيف ، والأصباغ ، والتزيّن ، والملصقات ، وذلك كله رمز يفضح الخداع والغش بحثًا عن الحقيقة والنقاء وبخاصة فى عالم الشعراء .

إن هذه النظرة إلى الوظيفة الرمزية للون ثمرة تطور النظرة الأدبية والفكرية للّون على مدار السنين ، فعندما[٤٠] حدث تحول علمى فى عالم البصريات فى القرن السابع عشر انتقلت مباحث اللون من الناحية المادية إلى مجالات الحياة ، أى من حيث وضعه فى نفسه إلى النظر إليه فى أثره فى النفس الإنسانية ، لكن أثره لم يتعد ذلك إلى الأدب حتى جاء القرن التاسع عشر ، إذا انفتح المجال أمام طبيعة سيكلولوجية فيزيولوجية للّون ، وأمام أثره فى المعنى ، وأصبح لا يُنظر إليه حلية « وزركشة » . بل بوصفه شعورًا معبرًا ، فقد حلل « إبرهارد Eberhard » سنة ١٧٧٤ الألوان الصافية الرئيسة وربطها بالقيم الشعورية ، ثم تلاه « غوتى » فربط اللون بالتطور التاريخى للثقافة والحضارة ، ثم جاء إيفالد فطور هذه الدراسة ، ثم جاء « فجْنرْ Fechner» سنة ١٨٧٦ وسنة ١٨٨٠ واستخدم نظرية تداعى المعانى ، ثم كان اهتمام « سانت بيف SainteBeuve ثم « تين Taine » بالإدراك الحسّىّ ، ثم أسهمت المدرسة الارتباطية والوضعية فى بيان صلة ذلك بالفنّان ، ثم تراجعت المدرسة الارتباطية مع بداية القرن العشرين حيث قامت مدرستا : علم الجمال الألمانية الحديثة ، ومدرسة علم نفس « الجشتالت » ، فخلّصت مدرسة علم الجمال الألمانية اللون من كونه مجرّد انطباع حسّىّ ، وخلصت مدرسة علم نفس الجشطالت اللون من الانعزالية ، ساعد على ذلك دراسات كل من : «كارل غروس K.Gross» وتلميذه من بعده « موغ W.Moog » حول صلة اللون بالبيئة ودلالته على الشخصية ، ولدى شعرائنا العرب وجدنا خليل مطران يعتبر اللون (صورة الوجدان) فى قصيدة له بهذا الاسم .

غير أننا لا نذهب فى تفسير اللون عند الشعراء محل الدراسة مذهب مَنْ جعل الألوان فى جداول نوجزها فيما يأتى[٤١] :

اللون الأصفر يدل على الخريف والحزن والموت والقحط والبؤس والذبول والألم والشحوب والانقباض .

والأحمر يشير إلى الشهوة والنشوة والثورة والتمرد والحركة والحياة الصاخبة والغضب والانتقام والقسوة ، **والأبيض** يرمز إلى الصفاء والغبطة والنقاء والطهر والعفاف والسلم ، **والأسود** عكس ذلك يوحى بالحزن والخطيئة والظلام والقساوة والصلادة ، والأخضر عنوان انبثاق الحياة والصحة يرمز إلى الكون والطبيعة والربيع والمرح والسرور والشباب ، **والأزرق** يشير إلى الهدوء والسكينة والامتداد والعالم الذى لا يعرف الحدود .

لأن هذا الجدول يتصل بالدلالة المباشرة ، وهى لا تعنينا كثيرا بقدر ما تعنينا الدلالة الهامشية ، والإيحائية والرمزية ، وهو ما حاولنا تلمسه فى شعر شعرائنا محل الدراسة .

هــــوامش

(١) عبد القاهر الجرجانى « دلائل الإعجاز » ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ط ٤ دار المنار ١٣٦٧ هـ ص ٤٠ ، ٤٣ ، ٧٠ ، ٧١ ، وأسرار البلاغة تحقيق هـ . ريتر (H. Ritter) ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤ ص ٣١٧ .

(٢) أرسطاطاليس ، فن الشعر ، ترجمة الدكتور شكرى عياد ، دار الكتاب العربى ، ١٩٦٧ ، والدكتورة سهير القلماوى ، فن الأدب - المحاكاة ، الحلبى ١٩٥٣ .

(٣) يرد هذا كثيرًا لديه فى الحيوان ٤٩/١ ، ٧٠ ، وغيرهما ، ورسائل الجاحظ ٣٠/١ ، ٩١ وغيرهما .

(٤) عيار الشعر ، تحقيق الدكتور : طه الحاجرى ، والدكتور : محمد زغلول سلام ، التجارية ١٩٥٦ ص ٥ ، ٦ ، وانظر موازنة الدكتور محمد زغلول سلام بين ابن طباطبا وجاريت - النقد الأدبى الحديث أصوله - قضاياه - ومناهجه ، الأنجلو ١٩٦٤ ص ٧٧ ، وانظر له أيضا تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى ، دار المعارف ص ١٤٧ .

(٥) سر الفصاحة ، مطبعة صبيح ١٩٥٣ ص ٥٤ .

(٦) لمزيد من التفصيل ، الدكتور شوقى ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ . دار المعارف ط ٢ د .ت ، والدكتور محمد زغلول سلام ، أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، دار المعارف ١٩٦١ ، والدكتور لطفى عبد البديع . فلسفة المجاز ، النهضة المصرية ١٩٧٦ والدكتور مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ١٩٥٨ ، والدكتور عز الدين إسماعيل ، والأسس الجمالية فى النقد العربى ، دار الفكر العربى ١٩٥٥ ، والدكتور جابر عصفور ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف ١٩٨٠ ص ٣١١ - ٣٢٣ .

(٧) أسرار البلاغة تحقيق هـ . ريتر H.Ritter ، المعارف ، استانبول ١٩٥٤ ص ٢٢٥ وما بعدها - انظر تعليق كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلى دار العلم للملايين ١٩٧٩ ص ٢٦ وما بعدها .

(٨) عرف العرب الصور والرسوم والتماثيل كما هو معروف عن أصنامهم على نحو ما ذكر ابن الكلبى والطبرى ، والألوسى وغيرهم ، وقد ذكر شهاب الدين أحمد بن محمد بن الحسن بن أحمد الخيمى الكوكبانى شيئًا عن الصور فى كتابه (حدائق التمام فى الكلام على ما يتعلق بالحمام) ، وأنكر الإمام الغزالى فى (إحياء علوم الدين) الصور على باب الحمام وداخله ، ونهى الإسلام عن الصور إلا « رقمًا فى ثوب » ، وقد تناول أحمد تيمور باشا تفصيلا عن ذلك فى كتابه (خيال الظل ،واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ، دار الكتاب العربى بمصر ط ١ ١٩٥٧) .

ويتحدث الإمام الشيخ محمد عبده عن الصور والتماثيل والشعر : « الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولا يسمع ، والشعر ضرب من الرسم الذى يسمع ولا يرى » ، ثم يتحدث عن فائدة الرسوم والتماثيل – تاريخ الأستاذ الإمام ، لمحمد رشيد رضا ، مصر ١٩٣١ جـ١ ص٤٩٨ – ٥٠٢ .

(٩) الإشارات والتنبيهات ، تحقيق الدكتور سليمان دنيا ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٨٣ ص١٣٩ .

(١٠) نفسه هـ ١٣٩ ، ويمكن الرجوع ، لابن سينا أيضا ، إلى فن الشعر – من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة العربية ١٩٥٣ ، وإلى محمد عثمان نجاتى ، الإدراك الحسى عند ابن سينا ، دار المعارف ١٩٦١ .

(١١) الدكتور عاطف العراقى ، ثورة العقل فى الفلسفة العربية ، دار المعارف ط ٥ ، ١٩٨٤ ص ٤٨ ، وما بعدها .

(١٢) انظر الجاحظ : البيان والتبين ، والسكاكى : مفتاح العلوم ، وابن القيم : بدائع الفوائد ، وأعلام الموقعين ،والغزالى : المستصفى .

(١٣) ابن القيم ، أعلام الموقعين ٣٦٢/١ .

(١٤) الآمدى : الإحكام فى أصول الأحكام ٩٠/٣ – ٩٥ .

(١٥) الدكتور طاهر حمودة ، دراسة المبنى عند الأصوليين ، الإسكندرية ١٩٨٣ ص ١٥ .

(١٦) طوق الحمامة فى الألفة والألاف ، تحقيق الدكتور الطاهر مكى ، دار المعارف ط ٣ ، ١٩٨٠ ص ٢٤ ، ٢٥ .

(١٧) نفسه ص ٢٧ .

(١٨) نفسه ص ٤٥ .

(١٩) نفسه ص ٤٨ واستشهد بجماعة خلفاء بنى مروان وشيوع هذا اللون فيهم ص٤٨–٥٠ .

(٢٠) نفسه ص ٥٤ ، ٥٥ .

(٢١) نفسه ص ٥٧ .

(٢٢) مكتبة وهبة ، ط ١ ، ١٩٧٦ هـ ص ٢١٧ .

(٢٣) الأصول والفروع ، تحقيق الدكتور محمد عاطف العراقى وزميليه ، دار النهضة العربية ط ١ ، ١٩٧٨ جـ ١ ص ١٤٦ = ١٤٨ ثم حديثه عن كون النقص جسما بالصفحات التالية .

(٢٤) أحد الشيعة المتكلمين من الكوفيين .

(٢٥) نفسه ص ٣١١ .

(٢٦) نفسه ص ٣١٣ .

(٢٧) انظر ابن سينا ، رسالة فى ماهية النوم والرؤيا ٢٩٦/١ ، ورسالة فى تفسير الرؤيا ٢٨٢ ، وابن رشد ، الحاس والمحسوس ٢٨٨ ، والدكتور : أحمد الشرباصى ، ابن سيرين وتفسير الأحلام ، الهلال أكتوبر ١٩٧٥ ص ١٦ وما بعدها . (عدد خاص عن الأحلام) .

(٢٨) انظر الهلال أكتوبر ١٩٧٥ ص ٣٥ وما بعدها (تفسير الأحلام عند المصريين القدماء) ، الدكتور سيد كريم .

(٢٩) انظر له محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ، ترجمة الدكتور : أحمد عزت راجح ط ٢/ الأنجلو ، وتفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف ١٩٨١ . وفى هذا المجال رجعنا أيضًا إلى سامى الدروبى ، علم النفس والأدب ، دار المعارف ١٩٧١ ، والدكتور عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، دار المعارف ١٩٦٣ ، والدكتور مصطفى سويف ، علم النفس الحديث ، الأنجلو ١٩٦٧ ، وفاخر عقل ، معجم علم النفس ، بيروت ١٩٧٧ و REIK)Theudor(: .Freud U.S.A. 1963

(٣٠) مجلة مجمع اللغة العربية نوفمبر ١٩٧٧ جـ٤٠ ص٦٢-٨٥ وتحليل البيت ص٦٥ ،٦٦ . .

(٣١) دار العلم للملايين جـ ١ ، ١٩٧٩ الفصل الأول - فى الصورة الشعرية ص ١٩ - ٥٨ وانظر تعليق الدكتورة حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) ، فى معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٣ على قول محمود درويش : دمى المعلب ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

(٣٢) تحدث « روبين جورج كولنجوود » فى كتابه (مبادئ الفن) عن الألوان كثيرا - ترجمة الدكتور أحمد حمدى محمود ، ومراجعة على أدهم ، الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ ص ١٨٧ وما بعدها .

(٣٣) نفسه ٢٠٤ وما بعدها .

(٣٤) لمزيد من التفصيل عن الصورة الأدبية :

موريس بورا ، الخيال الرومانسى ، ترجمة إبراهيم الصيرفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ ، وريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ١٩٦١ ، وكولردج ، النظرة الرومانتيكية فى الشعر ، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ١٩٧١ .

والدكتور عزالدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، والشعر العربى المعاصر ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ والدكتور مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، و

BOWRA (S.Maurice): The Romantic Imagination, oxford Univ. Press, London 1961. -

- BRETT (R.L): Fancy and Imagination - Methuen & co. London. 1969.

(٣٥) أنطون غطاس ، الرمزية والأدب العربى الحديث ، دار الكشاف ، بيروت ١٩٤٩ ، والدكتور درويش الجندى ، الرمزية فى الأدب العربى ، نهضة مصر ١٩٥٨ ، والدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، دار المعارف ط ٢ ، ١٩٧٨ ، و

- BEVAN (Edwyn): Symbolism and Belief, Beucon, press, Beacon Hill Boston
- BOWRA (C.M.): The Heritage of Symbolism, Macmillan & Coy. London, 1959..

(٣٦) انظر : الدكتور محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربى ، دار المعارف ١٩٦٢ ، والدكتور إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، الأنجلو ١٩٧٦ ، والدكتور تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ والدكتور كمال بشر ، دراسات فى علم اللغة ، دار المعارف ١٩٧١ ، وترجمة كتاب دور الكلمة فى اللغة – أولمان ، القاهرة ١٩٦٢

(Words and their ues) - Loyons, John. semantics 1979.

(٣٧) نعتمد على الموسوعة العربية الميسرة فى مواد : إبصار ، وتلون قزحى ورؤية ، وضوء ، وطيف ، ولون ، وعلى كتاب (كنوز العلم) لوليم فرجارا ، ترجمة الدكتور سيد رمضان هداره وزميله ، دار النهضة العربية ط ٢ ، ١٩٧٨ ص ١٩٩ – ٢٠١ ، وحديثه عن الثلج الملون بالحمرة ص ٢٠١ ، ٢٠٢ . ولا مجال – بطبيعة الحال – لتفصيل ما يخرج عن مقصدنا فبحسبنا هذه العجالة العلمية .

(٣٨) انظر رسمية السقطى ، أثر كف البصر على الصورة عند المعرى ، بغداد ١٩٦٨ .

(٣٩) محمد يوسف همام ، اللون ، القاهرة ، ١٩٣٠ ص ١٩ .

(٤٠) انظر نعيم اليافى ، تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٢ ص ٢١٧ وما بعدها ، وقد رجعنا إليه فى هذا التطور التاريخى .

(٤١) نعيم اليافى ، نفسه ص ٢٢٢ .

الفصل الثانى

الرسم بالكلمات بين الظاهر والباطن

مدخل

١ – البارودى : الرسم والتصوير – الزخرفة والوشي – اللون والتلوين .

٢ – نزار قبانى : اللون والتلوين – التوشيح والزخرفة – الرسم بالكلمات .

٣ – صلاح عبدالصبور : الوشم والوشى – الرسم – اللون والتلوين .

هوامش ...

مدخل

.. اهتم الشعراء بالألوان ، وتفاوتوا فى درجة اهتمامهم بها كما تفاوتوا فى مقدرتهم فى توظيفها توظيفا فنيا . ويمكن القول – دونما مبالغة – إنه لم يخرج عن ذلك شاعر من قديم أو حديث .

غير أن أهمية التناول تتعدى مجرد ذكر « اللون » إلى ما هو أهم من ذلك وأجدى ، حيث يقفنا هذا التناول على الدلالات الخفية أو الواضحة لذكر اللون ؛ ذلك أن أية محاولة للوقوف على طريقة الشاعر فى استخدام الكلمات الدالة على الألوان لا تنصب العناية فيها على الكلمة فى ذاتها معزولة عن السياق العام للنص ، إذ يعنى ذلك إجراء محاورات غير مثمرة مع ألفاظ معجمية ذات دلالات جزئية محصورة فى نطاق مدلولها فى ذاتها ، كما أنه يفقد الكلمة كثيرًا من عطائها الناتج عن مجاورتها غيرها من الكلمات ، وتحاورها معها فى عطاء لغوى مفيد تكون الكلمة فيه جزءًا من كل ضمن عمل فنى متكامل فى وحدة فنية ذات إيحاء خصب معطاء .

ولقد طبقنا هذا المنهج على ثلاثة شعراءهم :

محمود سامى البارودى ، ونزار قبانى ، وصلاح عبد الصبور فى مقابلة بين بداية النهضة والإحياء ، ونضج حركة الشعر الجديد .

وقد حددنا لكل منهم القدر الذى أحصيناه من شعره ، ونأخذ الآن فى الوقوف على ما يشير إلى رغبة الشاعر وميله لاستخدام الكلمة فى الرسم والتصوير ، وإحساسه بدور اللون وألفاظ التنميق والتوشية وما شابهها ، متابعين اختلافهم فى درجة الاهتمام ، واختلافهم فى طريقة التوظيف . ونقف – بذلك – أمام ثلاثة أشياء : هى نظرتهم لقيام الكلمة بالرسم والتصوير .

وذكرهم لكلمة اللون والتلوين ومشتقاتها .

وذكرهم لكلمات : الزخرفة والوشى وما شابهها . ويكون ذلك بمثابة المقدمة الطبيعية لاستيحائهم الألوان فى شعرهم .

ويختلف الشعراء فى نظرتهم إلى اللون فى تركيب الصورة الشعرية .. هل يكون اللون عنصرًا من بين عناصر أخرى تتضافر فى بناء الصورة لا ينفرد اللون عنها بميزة تقدمه على غيره ؟ وهو ما نسميه نظرة المساواة .

أم يكون اللون عنصرًا هو أهم العناصر المكونة للصورة ، وما عداه يكون تبعا وتاليا ؟ وهو ما نسميه نظرة التفضيل .

أم يكون وجود اللون لمهمة فنية هى تفسير أركان الصورة أو بث الرمز فيها ، فيكون بمثابة العنصر المشترك فى التفسير والتحليل ؟ وهو ما نسميه نظرة التفسير .

إن طبيعة انتشار اللون فى التعبير الأدبى ، والصورة الشعرية يتطلب منا أن نلتقى بتكويناته ، ومكوناته ، ودرجة توزيعه وشيوعه ، وطريقة استخدامه وتوظيفه مع ثلاثة شعراء وفقا لمنهج إحصائى تحليلى فنى يكبح جماح الاختيار الذاتى العشوائى .

ولا يغيب عن بالنا ما سبق أن قدمناه عن تصور الأقدمين والمحدثين . بل نضيف حديث ابن سينا عن الرسم والانتقاش ، حيث يرى الحس المشترك هو لوح النقش ، الذى إذا تمكن منه صار النقش فى حكم المشاهد ، وربما زال الناقش الحسى عن الحس وبقيت صورته هنيهة فى الحس المشترك ، وبقى فى حكم المشاهد دون المتوهم (النفس ٣٦ ، ٣٧ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، والإشارات والتنبيهات ٢/٣٨٠) .

١

ما الذى يصنعه الشاعر بكلماته ؟ .. هل يحدث صدى وإيقاعا فيخاطب الآذان ؟ أم يشكل صورًا ، ويصنع رؤى فيحيى موات الأشياء بما يبثه من حياة ؟

من الشعراء من يشير إلى رسالة الكلمات فى شعره من تصوير ورسم وتوشية وتلوين ، يقتصدون فى ذلك أو يسرفون ، غير أن محمود سامى البارودى[1] ارتباطا بالتراث الشعرى يرجع لريح الصبا قدرة الكتابة التصويرية على صفحات الغدير جامعًا بين المحسوس المرئى فى الكتابة ، والمحسوس المسموع فى الحداء ، وأصداء الريح ، وغناء الورقاء (ص ١٤) :

والْمحْ بطرفك ماوَحتْه يدا الصَّبا فوق الغدير تجدْ حروف هجاءِ
من كل طـرف فيه معنى صَبْوة تتلو به الورقـــاء لحن غنـــاء

وتسير الكتابة التصويرية على هذا النمط المستوحى من التراث ، فأركانها كالصورة السابقة : أصداء الريح ، وصفحة الغدير ، وغناء الورقاء . أما الجديد المضاف إليها فهو تنقيط السحاب . إذ لا تراه فى الصورة السابقة . يقول (ص ٢٠) :

فالريح تكتب والغدير صحيفة والسُّحْب تنقط والحمائم تقرأ

ولون العشب كما يقول (ص ٩٢) :

ضَحُوكُ ثنايا البرق تَجرى عيونُه بودْقٍ به تحيَا الرُّبا والصَّحاصحُ
تحوكُ بخيْط المُزْن منه يدُ الصَّبا لها حُلَّةً تختـــال فيها الأباطحُ

وما يزال الشاعر حريصًا على ذكر (الصبا) متأثرا بصحراء شبه الجزيرة ، وهذه الرياح الشرقية لا تحوك خيوط مزن بمصر لأن هذه جافة بمصر لا تحمل سحابا ولا تنزل مطرًا ، ولهذا عارضه نقاده .

ويستند التصوير بالكلمات فى هذه الصور إلى شىء خارج النفس . أما الصورة القادمة فتجمع بين بصر الشاعر وبصيرته ، بين رؤيته الخارجية ورؤيته الباطنية ، وليس مجرد مجاراة منه لما أنجزته الحضارة الحديثة من ابتكار للمصورة الشمسية كما رأى الباحثون[٢] ، إذ نراه يقرن بين العين والقلب أى بين الظاهر والباطن (ص ٥٨) :

تعرَّضَ لى يوما فصوَّرت حسنه ببلُّورتى عينىّ فى صفحة القلب

إن فى هذا المعنى ما يصلنا بتعليل ابن حزم لوقوع الحب وربطه بأثر الصورة فى النفس ، يقول :

« فالظاهر أن النفس حسنة تولع بكل شىء حسن ، وتميل إلى التصاوير المتقنة ، فهى إذا رأت بعضها تثبتت فيه ، فإن ميزت وراءها شيئا من أشكالها اتصلت وصحت المحبة الحقيقية ، وإن لم تميز وراءها شيئا من أشكالها لم يتجاوز حبها الصورة ، وذلك هو الشهوة ، وإن للصور لتوصيلا عجيبًا بين أجزاء النفوس النائية »[٣] .

غير أننا لا نجد لدى البارودى ذلك المنزع الباطنى فى التحليل ، وقلما يتجه إلى ما وراء الحس المنظور ، أو المسموع . وغياب الرؤية الباطنية فى نظرة الشاعر للرسم وللتصوير يمكن رده إلى إيمانه – كسابقيه – بدور الشعر الإلقائى ، أى الاعتماد على حاسة السمع ، حيث الأذن العربية الحاذقة ، وحيث لا يتيح الإلقاء قدرا كافيا لتمثل التجربة ، والإحساس والتصور ، وهو ما يتحقق قدر كبير منه فى القراءة المتأنية لا مجرد الاستماع الخاضع لمؤثرات النبر والإيقاع والإنشاد (ص ١٥٢) :

وَلِى من بديع الشعر ما لوْ تلوْتُه ... على جبلٍ لأنهال فىَ الدوِّ رِيدُه
إذا اشتدّ أوْرَى زندةَ الحرب لفظُه ... وإن رقّ أزْرى بالعقود فريدُه
يقطّـــع أنفاس الرياح إذا سرى ... ويسبق شأو النيّرين قصيـــــــده

وهكذا نجد غياب وظيفة الرسم والتصوير أى التأثير الاستبطانى للعمل الأدبى والانشغال بالصدى الصوتى الإيقاعى نظير قوله فى قصيدة أخرى عن شعره :

فألْقِ إليــه السمـــع ينبئْك أنــه ... هو الشعر لاما يدَّعى الملأ الغَمْر
يزيد على الإنشــاد حسنًا كأننى ... نفثْتُ به سحرًا وليس به سحرُ

٢

وقلة الاهتمام بتشكيل الكلمات وتصويرها تبعته ظاهرة أخرى هى قلة اكتراث شاعرنا بألفاظ الزخرفة والتوشية ، ولعل أكثرها ورودا فى شعره : الوشى ، والوشاح ، حيث نجد :

موشى ، وموشية ، ووشى الفرند (ص ٣٤ ، ١٥ ، ١٨٢) .

كما نجد : وشاحاه ، واتشحت ، والوشاح ، ووشاحا (٥٨ ، ١٠٠ ، ١٠٦ ، ١١٠) ، وكلمة الإزار والوشاح ، والخمار من ملابس المرأة التراثية .

يلى ذلك كلمة : القلائد ، وقلدت عقودا (١٢٢ ، ١٨٢) . ثم ترد كل كلمة من الكلمات التالية مرة واحدة فحسب : الحلى والزمرد ، والمنمق ، وطيلسان ، وصبغة ، والدمى ، وتكللت ، وخضيبة ، ورونق . وتنير بردًا (أى تنسج) (ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٨ ، ٧٤ ، ١٠٠ ، ١٧٦ ، ١٨٢ ، ١٨٥) .

٣

كما تبع ذلك ظاهرة أخرى هى قلة اكتراثه بفكرة اللون والتلوين والألوان إذ تذكر الكلمة (٥ مرات) فى الجزء الأول من ديوانه تتراوح بين :

التغير والانقلاب (ص ١٦) :

أنا فى زمان غادر ومعاشر ... يتلوّنون تلوّن الحربـــاءِ

أو بقايا اللون (ص ٢٠) .

أتت حقب من دونها فتهدمت ... سوى ردْع لون أو رفيف دَماءِ

وتأتى الكلمة جمعًا لبيان ألوان المنايا (ص ٣٢) ،أو ألوان زينة الأرض (ص ١٩١) وتأتى مفردة لبيان نوع اللونِ ودرجته (ص ١٠٧) :

تركت الجسم فيما كان منه ... وغبت بلجةٍ لـــونِ المسيحِ

ويتضافر مع عدم اكتراثه بفكرة اللون والتلوين والألوان ظاهرة أخرى هى تغليب بعض المحسوسات على غيرها ، ترى ذلك فى تغليب صفات حسية مرئية أو مسموعة أو ملموسة على حاسة رؤية الألوان ، وقد تجلى ذلك فى عدم اكتراثه بذكر ألوان الأشياء التى يستلزم ذكرها بيان لونها أكثر من بيان أية صفة أخرى ، ونسوق لذلك بعض النماذج من مثل :

ذكر الشيب وآثاره فى الكهولة وضعف الجسد ، وضعف شعر الحاجبين ، وضعف البصر ، مع أن المتوقع فى الحديث عن الشيب – إلى ما سبق – بيان لون الشعر ، وميله للبياض ، يقول (ص ٤١ ، ٤٢) .

كيفَ لا أندب الشبابَ وقد أصـ ... ـبحتُ كهلاً فى محنة واغترابِ

أخلقَ الشيبُ جدّتـى وكسانى ... خلعةً منـــه رثّـة الجلبـــاب

ولـــوَى شَعْرَ حـاجبىّ على عينــــىّ حـتى أطــلّ كالهُـدّاب

لا أرى الشىء حـين يسنَحُ إلا ... كخيال كأننـى فى ضبـــاب

وإذا مـــا دُعيت حــرتُ كأنى ... أسمع الصوت من وراء حجاب

كلما رمـــت نهضة أقعدتنى ... ونْــيـة لا تقلّها أعصـــابى

وهكذا ينصرف عن ذكر ما نتوقع ذكره من صفات أشد التصاقًا بالموصوف إلى صفات حسية أخرى تليه أهمية ولزوما ، فهو يصف شعر حبيبته بالتمام والطول والنعومة ولا يصف لونه (ص ٤٩) .

تهتز من فرعها الفينان فى سَرَقٍ   كَسَمْهَرِيٍّ له من سوسن عَذَب

لكنه يعود فى البيت التالى إلى إغراء (التشبيه المركب) بقصد بيان بياض الوجه وسط سواد الشعر ، فيذكر اللون (ص ٥٠) :

كأن غرّتها من تحت طرّتها   فجر بجانحة الظلماء منتقب

أو يتنبه للون وسط غيره من المحسوسات (ص ١٤٨) :

فللمسك ريــاه وللِبَانِ قده   وللورد خداه وللظبى جيده

وتظل خصيصة تفضيل المحسوسات الأخرى على حاسة الإبصار اللونى ، إذ يصف جملة أشياء وصفا غير لونى ، فنسمع من الموج دويه ، ونلمس للقلب حرارته ، ونرى الدموع ماءً فوق الخد ، فهنا اهتمام بالمسموع والملموس والمرئى دون احتفال بلون الموج أو الخد أو الدموع (ص ٩١) ، كذلك وصفه لفراء حيوان (السمور) (ص ٩٣) — وهو حيوان برى يتخذ من جلده فراء ثمينة وهو يشبه النمس ، ويكثر فى روسيا — دون بيان لونه أو درجة لونه إلا ما يفهم من اقترانه بالسحاب دون تحديد دقيق لدرجة لون السحاب التى تتغير حسب أوقات الليل والنهار وتغير الفصول ، وكذلك ذكره البنفسج وصفا للطرة (الشعر الموفى على الجبهة) وهو تشبيه غير مألوف ، وربما قصد رائحته الطيبة ، أو نعومته ، أو غزارته مما يدخل فى ألوان من الحس غير الحس اللونى (ص ٧٧) .

وإذا وافقنا الدارسين[٤] فى حقيقة محاكاة الإحيائيين — وعلى رأسهم البارودى — الصور القديمة نصًا أو روحًا . فإنا نوافقهم — أيضًا — فى أن شخصية البارودى لم تتخاذل أمام هذا التأثير مهما حاكى المتنبى أو البحترى أو أبا نواس أو أمثالهم ، كما أنه لم يكن مقلدًا ، إذا انبنى منهجه التأثرى على استحسان جيد اللفظ والمعنى[٥] من شعر العصور الذهبية انطلاقا فى مسيرته الفنية لرأب الصدع الفنى فى لوحة الشعر العربى ، بإقالته من عثرته ، وبث الحياة فيه من جديد ، وقد تأثر — من بين ما تأثر — بطابع حسية

التصوير والتعبير فجاءت تشبيهاته وصوره حسية تدين للقديم بقدر كبير ، ويجمع ألوانها من الصحراء والرسوم[٦] ، ولم يبعد كثيرًا عن المدى الحسى كما تصوره القدماء للرسام ونقوشه وتفويفه ، وحق له أن يقول عن نفسه :

تكلمت كالماضين قبلى بماجرتْ ... بــه عادةُ الإنسان أن يتكلما
فلا يعتمدْنى بالإســاة غافــلٌ ... فلابد لابن الأيْك أن يترنّمــا

٣

ويؤمن نزار قبانى بتفاعل الحواس الخمس – ومنها حاسة رؤية الألوان – مع الحلم والاستبطان ، أى تجاور الحس والحدس ، يقول فى كتابه (قصتى مع الشعر ص ١٨١) عن التحول من : (يقين الحواس الخمس إلى شطحات الحلم وتركيبات الفعل الباطن ، ومن اللمس بأصابع اليد إلى اللمس بأصابع الجدس ، ومن الإضاءة البدائية المباشرة إلى الإضاءة العصرية التى تتقن لعبة الظل والتمويه مما جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد) .

فهل مال شاعرنا إلى هذه المزاوجة بين الحس والحدس ؟ وما مدى صلة ذلك بقضية الوضوح والغموض فى شعره ؟

قبل أن نجيب على هذين السؤالين ننظر فى مدى عنايته بالألوان والزركشة والرسم بالكلمات كما نظرنا فى شعر للبارودى .

حين نطبق هذا المنهج على شعر[٧] نزار قبانى نقف عند ظواهر تؤكد شدة حرصه على العناية باللون فى تعبيره الشعرى ، فهو يذكر كلمة « اللون » مفردة وجمعا ، فعلا ماضيا وأمرًا إذ ترد ٨ مرات فى (أنت لى) ، و ٥ فى (قصائد) ، و ٩ فى (قالت لى السمراء) ، وتخلو منها (سامبا) ، و (إفادة فى محكمة الشعر) ، ذلك أن الشاعر فى هذين العملين لا يجد للون دلالة تضارع – فى أهميتها – دلالته فى أعماله الأخرى ، إذ كانت (سامبا) رقصة شعرية تهتم بالصوت والنغم واللحن ، أى حاسة السمع ، أكثر من اهتمامها باللون المرئى ، كما كانت قصيدة (إفادة فى محكمة الشعر) من قصائد المناسبات الوطنية والقومية والأدبية[٨] .

وظاهرة ذكر كلمة « اللون » ارتبطت بظاهرة ثانية هى ذكر كلمات : التوشيح ،

والزركشة ، والتطريز ، والنمنمة ، والتزويق ، والزخرفة ، والوشى ، والتخضيب ، والطلاء ، والأصباغ بشكل كبير .

كما ارتبط ذلك بظاهرة أخرى هي وصف اللون : بالشحوب ، أو الامتقاع ، أو بأنه قان ، أو فاقع أو (منخطف) ، أو (باهت) ، أو حزين ، وإذا ما تجاوزنا – الآن – الاستخدام العامى لا الفصيح لوضعى : منخطف[٩] ، وباهت ، فإننا نجد الظواهر الثلاث السابقة تكمل فى ظاهرة أكبر منها تجمعها وتجسدها ، وهى قيام الشاعر (بالرسم بالكلمات) ، إذ ترد كلمة الرسم ٦ مرات فى (أنت لى) ، و ٥ مرات فى (قصائد) ، و ٨ مرات فى (قالت لى السمراء) ، ومرة فى (يوميات امرأة لا مبالية) ، ويكون مجموع ورودها ٢٠ مرة .

ولكى تتضح الظاهرة – التى ألممنا بجزئياتها – نقف على النص الشعرى لتتضح سمات هذه الظاهرة بوصفها مقدمة منطقية وفنية معا لدرجة شيوع الألوان ودلالتها بطريق مباشر أو موح أو رامز لديه أو لدى غيره .

٤

ترد كلمة « اللون » أو « الألوان » دائما مضافة ، وحين لا ترد مضافة نراها مضافًا إليه ، وأحيانًا موصوفة :

أين الزمان وقد غصّتْ خزائنها   بكل مستهتر الألـــوان معطور
(أنت لى ٥٦)

ووقفتُ فى دوّامـــة الألـــــوان ملتهب الجبينْ
(قصائد ١١٣)

أو تجىء خبرا :

أين الحرائر ألوان وأمزجة   على ربوتىْ ضوء وبللور
لكنـــه لـــون حـــزينْ   لـــون كأيامى حـــزين
(قصائد ١١٣)

أو مبتدأ :

اللون مات أم ان أعيننا   هى وحدها لا تبصر اللونا
(قصائد ١٣٤)

ولأن قصيدة أثواب (أنت لى ٥٦) وثيقة الاتصال – فى موضوعها – بالألوان ، إذ

تتحدث عن أثواب امرأة ، ورد ذكر « اللون » والألوان بها ٤ مرات ، ففيها — إلى النموذجين السابقين — مفتتح القصيدة :

ألوان أثوابها تجرى بتفكيرى   جرْى البيادر فى ذهن العصافير

وفيها قوله :

فَثَمَّ رافعــة للنَّهْدِ زاهيـــة   إلى رداء بلون الوجد مَسْعُورِ

وفى الإضاءة يتبدى نوع اللون :

فَبَيْتٌ بلوْنِ عُـــيونى
وَفَم لوْنُ الفصولِ الأربعة
ولـــوْنِى باهـــتٌ منْخَطِف
ولوْنُـها مـن عِزّة البـــادية   (أنت لى ١٩ ، ٢٨ ، ٤٧ ، ١٠٨)
سَفَحْتُ قواريرَ لونى نُهُورًا   (قالت لى السمراء ٢٩)
تُغَازِلُ لَـــوْن المَـدَى
قُـولى ألا يُغْرِيكِ لَوْنُ الدُّنَا
لَوْحةٌ تبْحَثُ عَن أَلْوانهـــا   (قالت لى السمراء ٤٥ ، ٧٧ ، ٦٨)

وفى مجىء اللون مجرورًا يبدو نوع من تمكن اللون مما حوله وشدة ملابسته إياه :

وَمَنْ على الألوان والظِّلُّ عاشْ

وفى اللّونِ فى الصوتِ فى كلِّ شىءٍ   (قالت لى السمراء ٧٤ ، ٩٢)

وحين ترد مبتدأ أو خبرًا نرى الشاعر مهمومًا ببيان نوع اللون وتفسير مصدره باعتباره ثابتا مع اسمية الجملة :

واللونُ من دَانُو به الأزرقِ

لونُها لـــون الحيـــاةِ المُنكرهْ   (قالت لى السمراء ٨٠ ، ١٨٤)

كما قد نجد الكلمة مفردة مفعولا به :

قميصك الأخضر مَنْ يا ترى باعك هذا اللونَ قولى اصدقى

(قالت لى السماء ٧٩)

أما مجئ اللون فعلا فإنه يحقق تكرار الحدث وتجدده واستمراره زمنا ماضيا أو حاضرًا أو مستقبلا دون حاجة إلى قرينة ، فمنه فعل الأمر :

سرّحـينى جمليني لـــوّنى ظفرىَ الشاحب إنى مسْرعهْ

(أنت لى ٢٦)

ومنه الفعل الماضى :

واستقطرتْ من سائلى دمعة ولونت حلمتها الناميهْ

(أنت لى ١١٠)

وفى ورود اللون ٣٤ مرة فيما درسناه من شعر الشاعر – كما ذكرنا – ما يقفنا على حقيقة مهمة هى ولعه بالألوان ذاتها ، وذكره إياها لا يعنينا لذاته . بل باعتباره مقدمة لوجود اللون فى الصورة الفنية ؛ إذ يفيد التجسيد ، أو التشخيص ، أو الإيحاء ، أو تراسل المدركات ، وقد قل ورود الكلمة فى شكل تقريرى ، كما أن ورود هذه الكلمة يصلنا بمجال من مجال المحسوسات وهو اللون الذى قد يتصل بالذهن عن طريق الفكر :

(ألوانها تجرى بتفكيرى) . أو عن طريق العاطفة والشعور :

(لون الوجد – لون حزين – لون العزة) .

وقبل أن نلتقى بظاهرة الألوان نكمل استشرافنا لآفاق الظاهرة فنرى الركن الثانى من أركانها فى ألفاظ الزركشة وماشاكلها .

٥

ترد كلمات التوشيح والزركشة وماشاكلها ، وهى عشر كلمات ، ٢١ مرة ، وهو قدر ملحوظ يعنى مع الألوان صورة مكتملة من التصوير يعين على ذلك المعنى المعجمى للكلمة وإيحاء استعمالها .

فالوشاح – بضم الواو وكسرها – من لؤلؤ وجوهر يرصع بالجوهر ، والزركشة : زخرفة ، والتطريز : علامات بالثوب ، ونمنم الشىء : زخرفه ونقشه ، والتزويق :

للتحسين والتزيين ، وأصله أن الزوق والزاووق ، وهو الزئبق يجعل مع الذهب فيطلى فيدخل فى النار فيطير الزاووق ، ويبقى الذهب ، ثم قيل لكل منقش ومزين مزوق ، وزوق الكلام والكتاب حسنه وقومه ، والزخرف : الذهب ثم يشبه به كل مموه ، والمزخرف المزين ، والوشى : نقش الثوب ، ويكون من كل لون ، وشى الثوب وشيا وشية حسَّنه . أى نمنمه ونقشه وحسنه ، وخضبه يخضبه لوّنه ، والخضاب ما يختضب به ، يقاس على ذلك ما يفهم من الطلاء والأصباغ .

ونلحظ فى قصائد للشاعر حشد طائفة من الكلمات فى القصيدة الواحدة ، ذلك أن موضوع التجربة الشعرية لدى الشاعر بوجه عام ، وفى هذه القصيدة – بوجه خاص – هو المرأة المحبوبة الفاتنة ، ففى قصيدة (تطريز) يوظف الكلمة عنوانا (أنت لى ٢١) ، وفى قصيدة (ثوب النوم الوردى) يوظف كلمة التطاريز :

ذات التطاريز وذات الطرة المقصبة (أنت لى ٩٤) ، ونجد كلمة مزركش فى القصيدة الأولى :

من شاطئٍ مزركش　　　أم من حفيف الرِّيَشْ

ونجد كلمة الزركشة فى الثانية :

والذيل والرسوم والزركشة المحببةْ

كما نجد فيها كلمة مخضبة :

تزينها أصابع عاجية مخضبةْ

والأصباغ :

أين أصباغى　　　ومشطى (أنت لى ٢٦)

والوشى :

تزهو بكل لطيف الوشْىِ منضور (أنت لى ٥٨)

والتوشيح :

فوشّح　　　الهضابا (أنت لى ٢٤)

على أنه كما تنوعت صيغة الزركشة إلى مزركش ومزركشة حيث عنوان قصيدة (دعوة التنورة المزركشة) ، (قصائد ٩٨) ، نجد صيغة التطريز تتنوّع بين الماضى والمضارع والمصدر ، المفرد والجمع ، وكلها فى عالم المرأة :

تعـرف القمــة من طرّزهـــا (قصائد ٢٣)
زهرات ليمــــون تطرزها (قصائد ١٠٠)
يا رائع التطريـز يا أهـــدل (قصائد ٤٥)
ورشق التطاريز والنمنمات (قصائد ٧١)

وترد صيغة التزويق وفيها دلالة الزهو والخيلاء والغرور :

أسعى به وبى غرور الطائر المزوق (قصائد ٧٧) .

وتأتى كلمة الزخرفة وفيها دلالة الاهتمام بالشكل دون الاحتفال بالمضمون :

ذَبحَتْنا الفسيفساء عصورًا والدّمى والزخارف البلْهاء
(إفادة فى محكمة الشعر ١٣)

أو الإيحاء بالزيف والخداع والمداهنة والتزوير :

البطولات موقف مسرحى ووجـوه الممثلين طـــلاء
(إفادة فى محكمة الشعر ١٨)

ومؤكدة معنى النقد الموجع فى مجال غير سياسى وهو مجال سلوكى أخلاقى فى قصيدة (البغى) حيث يصفها :

حاجب بولغ فى تخطيطه وطـــلاء كجدار المقبرة
(قالت لى السمراء ١٤٩)

وهكذا نجد أن هذه الألفاظ ترد فى عالم المرأة وولعها بالألوان والأصباغ والزينة ، بينما يميل بذلك كله إلى النقد القومى والاجتمـاعى والسياسى فى قصيـدة (إفـادة فى محكمة الشعر) .

ولعل فى هذا ما يقفنا على إيحاء هذه الكلمات الذى يتعدى العناية بالشكل الخارجى إلى معنى داخلى نراه فى تردد هذه الكلمات ما بين المرة الواحدة فى التوشيح ، والنمنمة والتزويق ، والوشى ، والأصباغ .

أو ورودها مرتين كالتخضيب ، والطلاء ، أو ثلاث مرات كالزركشة والزخرفة ، أو ست مرات كالتطريز ، وهو أكثرها ورودًا . وسنرى أن الشاعر لا يكتفى بدلالة الكلمة

خارجيا بل يهتم بأثرها الإيحائى . بل إنه يرى أن الشعر رقص باللغة ، وضرب من فن العمارة يخطط له الشاعر كما يخطط المهندس المعمارى[10] .

٦

ومع اهتمام الشاعر بكلمة « اللون » ، و « الزركشة » وما شاكلها يأتى اهتمامه بوصف الألوان وصفا يرتبط بالمعنى العام للتجربة الشعرية من الأهمية مجازاته للجو النفسى للقصيدة حزنا وسرورًا ، حقيقة أو إيحاءً .

هذه الصفات تارة (شاحبة) فى مجال الزينة :

سَرِّحينى جمّلينى لوّنى ظفرىَ الشاحب إنى مسرعه
(أنت لى ٢٦)

تَلْبسينَ المغْربَ الشاحب فى بُرْدٍ شفيف
(أنت لى ٩٢)

أو للايحاء بالحزن والهيام والأسى :

وسقوْها من أريج الأوديةْ وشحوب الأمسيةْ
(ساميا ٤٩)

يروّ عنى شحوب صديقتى الكبرى
(يوميات امرأة ١١٥)

شحوب شحوب على مدّ عيْنى وشمس كأمنية خائبةْ
(قالت لى السمراء ٩١)

على كرز الأفق قام المساء يعلّق لوحاته الشاحبةْ
(قالت لى السمراء ٩٠)

أو الذبول :

حَسَرَتْ عن ركبة شاحبةْ لونها لون الحياة المنكرةْ
(قالت لى السمراء ١٤٨)

ويتفق مع هذا المعنى دون لفظه فى القصيدة ذاتها (البغى) :

أخرجَتْ ساقًا لها معروقةً مثل ميْتٍ خارج من كفن
(قالت لى السمراء ١٥٠)

ثم تنتقل إلى صفة أخرى هى ممتقعة ، وإذا كان معنى الشحوب تغير اللون من هزال أو جوع أو سفر ، فإن الإمتقاع هو تغير اللون من حزن أو فزع ، فالانفعال فى الأخير ألصق منه فى الأول :

رحمة يا هند هل أمضى له وأنـــا مبهـــــورة ممتقعةْ

(أنت لى ٢٦)

ثم نجد اللون القانى أى شديد الحمرة ومقصود منه النضارة والجاذبية :

وقالت الوردة : كانت معى وقطّعَتْ غلالتى القــانيهْ

(أنت لى ١١٠)

ثم نجد اللون الفاقع وهو يأتى للصفرة لشدتها ، ومنه قوله تعالى : (بقرة صفراء فاقع لونها) ، كما يأتى لكل ناصع اللون من أبيض وغيره كما يأتى صفة للحمرة ، وهو المقصود هنا ، ومقصود معه النضارة :

رأيت شــــجيرة الدُّرَّا ق تلبس ثوبـهــا الفاقع

(يوميات امرأة لا مبالية ٨٤)

أما (باهت ، ومنخطف) فهما للتزييف والمداراة :

أضلّل الناس ولونى باهت منخطف

(أنت لى ٤٧)

وقد كان أكثر هذه الأوصاف استعمالا وصف الشحوب (٨ مرات) ؛ يلبها حزين (مرتين) ، تليها الأوصاف الأخرى حيث ترد كل منها مرة واحدة ، وهكذا نجد الحزن والذبول أكثر هذه الإيحاءات شيوعًا ، ومن المتوقع أن تحقق هذه الأوصاف دلالة نفسية تتصل بالشاعر فى تجربته الشعرية حالة الإبداع من ناحية ، وبقارئ النص وقت قراءته من ناحية أخرى ، ويبدو ذلك من مجاورة الشحوب لكرز المساء فى الأفق ، ويختلف الأمر لو حذفنا صفة الشحوب من الأمسية ، وصديقتى الكبرى ، والركبة ، إذ يختلف المعنى والإيحاء ، فقد كان شحوب الأظافر داعيًا للزينة ، وشحوب اللون فى الثوب مفيدًا بشفافيته ورقته ، وشحوب الأمسية والصديقة والمساء والأفق معبرا عن الأحزان والأسى ، وكان شحوب الركبة شبيهًا بلون الحياة المنكرة ولون الميت فى كفنه .

ومجاورة الانبهار للامتقاع صورة من فزع الفتاة ، واللون القانى فى الوردة ، يلتقى

مع اللون الفاقع فى ثمرة الدراق فى الجاذبية والنضارة . وهكذا تخوض الأوصاف فى مجال الأثر النفسى الموحى .

٧

ومضىّ الشاعر مع « اللون » ، و « الزركشة » ، ووصف اللون يؤهله للتشكيل الفنى ليكون رساما يرسم لوحاته بالكلمات ، فقلمه فرشاة ، ومداده . بل كلماته أصباغ ، وألوان ، وعمله الرسم على اللوحات التى هى ظنه ، وعلى الجدران .

يحدثنا عن رسم اللوحة ٦ مرات فى (أنت لى) ، و ٥ مرات فى (قصائد) ، و ٨ مرات فى (قالت لى السمراء) ، ومرة فى مقدمة كتابه النثرى (الشعر قنديل أحمر) .

واهتمامه بالتشكيل يستحق الاهتمام لما له من صلة بتشكيل الصورة الفنية لديه ، فهو يستوحى النقش فى التراب :

وكنت تحت الشمس مستريحا   أنقش فى التراب ألف رسم

(أنت لى ٣٥)

ويبنى الصورة فى مخيلته :

وأرسم الكلْمة فى الظن فيأبى الصَّلَفُ

لا لن أريق كِلْمة   عنها فحبِّى شرفُ

(أنت لى ٤٩)

ويربط بين الرسم وموحياته من شعر أو فم :

بعد أن كان مصيرى

مرة يُرسم بالشَّعر القصير

مرة يرسم بالثغر الصغير

(قصائد ٩٦)

بل يشبه حبيبته بالتصاوير (أنت لى ٥٩) ، ويذكر كلمة الرسوم :

هذا سِجِلٌّ رسومنا تَرِبُ   العنكبوت بَنَى له سجْنًا

(قصائد ١٣٦ ، وانظر أنت ٩٥)

ويصور فى قصيدة (مانيكور) فى أنت لى ٦٩ عمل الريشة فى صباغة أظافر المرأة :

باهرة ماهرة فتّانـــــة الخفـــــوقِ
تترك بعض قلبهــــا للنـاحل المشيقِ
ويُفرِزُ الغـــرُوبُ أَلفَ جَدولٍ هريقِ
هَنيهةً فالسُّلم العاجىّ فى حـــــريقِ
عشرُ شموع أو قدَتْ فى معبد عتيقِ

كما يصور فى (أحمر الشفاه) صبغة الشفتين :

يغـــــزل نصف مغرب كأنه إلهْ
حيث جرتْ ريشَتُهُ فالرزق والرفاهْ
يـهـــــرق فى دائرة مضيئة دماهْ
مَداه قوس لا زَوْرد ليْت لى مـــداهْ
يرشُّ رشةً هنا حمــــراء من دماهْ
ويوقد الشموعَ حيث غلغلت خطاهُ
إذا أتمَّ دورة قـــــال العقيقُ : آهْ

(أنت لى ١٢٧)

ويذكر معاناة الشاعر لحظة الإبداع فى (رسائل لم تكتب لها) بديوان (قصائد ١٠٨) :

أرسم الحـــرفَ كما يمشى مريضٌ فى سباتِ
فإذا سوّدتُ فى الليـــــل تلالَ الصفحاتِ
فلأن الحرف ، هذا الحرفَ ، جزء من حياتى
ولأنى رحــــلةٌ ســـوداء فى موْج الدّواةِ

كما يكشف عن هذه المعاناة على لسان بطلة ديوانه (يوميات امرأة ٩١) .

أغطّ الحرف بالجرحِ
وأكتب فوق جدران
من الكبريت والملحِ

ويتحدث عن لوحاته :

وكسّرتِ لوحـــاتى

(قصائد ١١٩)

وفى مقدمة (قالت لى السمراء) يقول فى قصيدة (ورقة إلى القارئ ٢٩ ، ٣٠) :

حروفى جموع السنونو تمدّ على الصحو معطفَها الأسودا
أنـا الحـرف أعصابه نبضُه تمزقُه قبل أن يولـدا
أنـا لبـلادى لنجْماتهـا لغيْماتهـا للشـذا للنـدى
سفحتُ قوارير لونى نهـورا على وطـنى الأخضر المفتدى
ونتفتُ فى الجوريشِى صعـودا ومِنْ شرف الفكـر أن يصعدا
تخيلت حتى جعلت العطور تُرى ويُشَمُّ اهـتزار الصـدى

ويمضى فى هذا اللون متسائلا (ص ٦٨) :

من أنا خلّى السؤالات أنا لوحـة تبحث عن ألوانها

ويقول (ص ٩٠) :

على كَرَزِ الأفق قام المساء يعلّق لوحـاته الشاحبة

ويقول (ص ١٠٨) :

كلوحةٍ ناجحة لوْنهـا أثار حتى حائطَ المرسم
كفكرة جناحهـا أحمر كجملة قيلت ولم تفهم

والريشة والرسم عدته (ص ١١٢) :

أحب بأعصابى أحـب بريشتى أحب بكلى لا اعتدال ولا عقل
وتخطيط أكـوان وتعمير أنجـم ورسم زمـان . . ماله .. ماله شكل

وتصوير النهدين رسم (ص ١٢٨) :

نهـداك أجمل لوحتين على جدار المرسم
كُرَتانِ من ثلج الشمال من الصباح الأكرم

وهما كالأرنب رسما (ص ١٣٨) :

كالأرنب الأبيض فى عدْوه   الله كم حــــاولت أن أرسمهْ

والشاعر فى استخدامه الرسم بمشتقاته لا يغيب عن باله المعنى المعجمى لكلمة الرسم وما تثيره من دلالات وإيحاءات بدءا من : الأثر وتحلية الدنانير ، والطابع ، وعلامة الحسن أو القبح ، والكتابة ، والثوب المخطط ، ورسم الناقة على الأرض أى تأثيرها .. فهل قصد الشاعر من ذلك كله إلى الشكل الخارجي بما فيه من زخرف أم استبطن بذلك التجربة ، وتجاوز الظاهر المحسوس إلى ما وراءه ؟ سؤال يجيب عنه فن الشعر الذى هو انفعال وتعبير عن الانفعال يتجاوز مجرد التطهير catharasis إلى إثارة الانفعال حتى ليجعل قارئه شاعرًا كما يقولون .

لقد تساءلنا فى صدر حديثنا عن اللون والرسم عند نزار قبانى عن مدى مواءمته بين الحس والحدس أو بين الداخل والخارج ، ونجيب أن هذه المواءمة لم تتم ، وأنه كان يولى عناية فائقة بتصوير السطح أكثر من عنايته بتصوير جواهر الأشياء .

أما السؤال الثانى حول الوضوح والغموض فنؤجل الإجابة عنه إلى صفحات قادمة .

٨

فى التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور نجد استخدام اللون فى عناية واضحة بالداخل ، إذ انشغل الشاعر فى نظرته للفرد والمجتمع بالباطن مع انشغاله بالظاهر ، واهتمامه الداخلى هذا جعله غير ولوع بزخارف اللون وما اندرج فيه مثلما ولع شاعر كنزار قبانى فيما درسنا من شعره ؛ إذ ظل صلاح عبد الصبور فى تعبيره الشعرى وصورته الفنية مهتما بالعطاء الداخلى للمعنى ، والعطاء الباطن فى الصورة أكثر من اهتمامه بظواهر الأشياء .

نجد عزوف الشاعر عن الاستخدام الزخرفى لكلمات : الوشى ، والوشم ، والنمنمة ، والتزويق ، والوشاح ، إذ يعمد إليها تبعًا لحركة المعنى المتموج فى النص ، وليس لتحقيق زينة خارجية للتعبير ، لهذا نجد الكلمات المذكورة لا تتردد لديه . بل إنها لا تذكر إلا مرة واحدة فى سياق اقتضاها ليكتمل المعنى ، أو يتضح الإيحاء ، أو يتم الرمز ، أو ترسم الصورة ، فالوشم فى (شنق زهران) .

وعلى الصدغ حمامة . (ص ١٩) .

ينصرف لمدلول الحمامة الرقيقة الوديعة المسالمة ومناسبة ذلك لموضوع الحرب والسلام في هذه القصيدة حيث وحشية الاستعمار الإنجليزى فى حادث دنشواى ، كما ينصرف هذا الوشم على الزند لمدلول وشم أبي زيد الهلالى كرمز تراثى بطولى ، وبذلك تتقابل الدلالات التراثية والمعاصرة جمعا للنضال الوطنى أو القومى بين قديم وحديث حول السلام والحرب ، وقل مثل ذلك فى « الشال المنمنم » الذى اشتراه زهران (ص ٢٠) ، وقد قابلت النمنمة هنا الموت والحزن (ص ٢١) .

والوشى ليس للجمال بل لتصوير الانتزاع والسلب :

نزعوا الريش وسلبوا ياقوت الوشْىْ

واقترعوا
ثم اقْتَسَمُوا جوهرَ عينيْهِ اللؤلؤتَيْنْ
آه يا وطنى

(شجر الليل المسافر ٤٧٣ ، ٤٧٤)

التزويق يرد لبيان الاهتمام بالداخل أكثر من الاهتمام بالشكل ، إذ كان التزويق مساويا للكلام » بينما الجمال الحقيقى يكمن فى « الثقافة » :

كانَ فتَى حلمى جميلا لا مُزَوقا
مثقفًــــا لا ذَرِبَ اللســــــان

(أحلام الفارس القديم ٢٠٢)

والوشاح هو الأثر الداخلى لجمال فتاة (فيينا) :

كانت تنـــــام فـى سريرى والصباحْ
منسكب كأنه وشاحْ من رأسها لردفها

(أحلام الفارس القديم ٢١٣)

لقد خلا ديوانه الأخير (الإبحار فى الذاكرة) من كلمات الزركشة والتطريز تمشيًا مع هذه الظاهرة ، ظاهرة الاهتمام بالداخل .

وهذا العزوف من الشاعر عن الزخرفة الخارجية تابع لتحرك المعنى لديه ضمن اختيار قضايا تتعدى نطاق الذات إلى ما هو أشمل حيث تفاعل الذات مع الموضوع ، وتفاعل

« أنا » مع « نحن » مع « هم » حتى يتم التحاور مع « الأشياء » فى حوار ثلاثى بين الذات الناظرة ، والذات المنظور فيها ، والأشياء ، ولهذا تولد القصيدة أو تخلق فى ثلاث مراحل :

مرحلة : « الوارد » كما يعبر المتصوفة ، ثم مرحلة « التلوين والتمكين » ثم مرحلة العودة إلى مرحلة ما قبل ورود الوارد مما يولد الرموز ويؤدى إلى محاورة « الأشياء » أى كل الموجودات المحيطة بالشاعر حتى ليتحول الشاعر عن النظر الداخلى إلى النظر الخارجى فى الكون والحياة ، وعندئذ تكون تجربة الشاعر شخصية وعقلية معًا(١١) .

٩

وكما تعدى الوشى والتزويق الخارج إلى الباطن ، كان فهمه للرسم – وقد عرفنا أنه أحب فن التصوير(١٢) . إذ رأى أن الرسم لا يتمثل فى :

(تشتت الشكول والصور) ، ولا فى : (تغير الألوان والظلال) ، بل فى الاستبطان ، والرؤية الصادقة للجوهر لا للعرض متفقا مع ما يراه الفلاسفة والأصوليون :

اللهَ هبْ لى المقلـــــة التى ترى
خلف تشتتِ الشــكـول والصور
تَغَيُّرَ الألـــــوان والظـــــلال
خلف اشتباه الوهم والمجاز والخيال
وَخَلْفَ ما تُسْدِلُهُ الشمسُ على الدُّنَا
وما ينسجـــــه القمـــر
حقـــائق الأشــياء والأحــــوال

(مرثية رجل عظيم – تأملات زمن جريح ٣١٣)

فهو يريد أن يصل إلى الجوهر وحقائق الأشياء بعيدًا عن خداع النظر نتيجة خداع الألوان المصاحبة من ضوئى : الشمس والقمر ، وخداع الوهم والمجاز والخيال .

لهذا يحرص على الاكتفاء بألفاظ التحبير والتسطير وما شابهها مرة واحدة ، كذلك كلمات الوشى وما شابهها ، وورود الرسم مرتين فقط فى دواوينه ، ومرة بصيغة الرسم ومرتين بصيغة المرسومة واللوحة ، والصورة المؤطرة فى (الإبحار فى الذاكرة) .

أما الألفاظ فيصفها بأوصاف عديدة لا تصادف فيها وصفًا لونيًا إلا مرتين ، فهو يصفها فى قصيدة (الألفاظ) بأنها :

هواء - جوفاء - كهبوب الريح - حرى - باردة رعناء - لفظ حالم - لفظ مصمت - لفظ قائل - تنفث سما - لفظ يرديني - كالسكين قاتلة فى رفق - خالصة الكفين من الدم - الجوفاء - اللفظ الطيب .

(أقول لكم ١٢٠ وما بعدها)

ولم يذكر لها لونا إلا فى قصيدة (كلمات لا تعرف السعادة) ، إذ يصفها باللون الأبيض مع صفة الحلاوة تارة آية على استحسانها وقبولها :

ظمنّا ما مات يكفن فى الكلمات الحلوةْ
فى الألفـــــاظ البيـض المجلــــوّةْ

(الناس فى بلادى ١١٥)

أو يصفها فى قصيدة (استطراد أعتذر عنه) بأنها بيضاء أيضا مع صفة أخرى هى الملوحة آية على رفضها واستهجانها :

وأنت يا جامدة الأحداق كالنجـــوم
يسيل من أشداقك الكلام أبيضًا ومملحًا
كالزبــــد المسمـوم

(تأملات فى زمن جريح ٢٨٣)

ويمضى شاعر هذه القصيدة السابقة ينقد زيف كلمات المديح لمن أعماهم النفاق عن واقعهم المهزوم ، وهم لا يعرفون الحزن ويأمرون شاعرهم أن يغنيهم بما يثير زهوهم ، وحين يغنى الشاعر :

غَنيـــت كان فى قـــرار اللحّــنْ
ما لم أُجِدْ كتمانه من وحشة وحزن

حينئذ يفهمه ساقى الحرس ويشده من أذنه قائلا مؤنبا :

أكتم عنك أم أبوح ؟
أكتم عنك أم أبوح ؟

ثم يقول له :

وَشَتْ بك الأنغام أيها الغلام

وتكون نتيجة هذا الشاعر الصادق مع الكلمة أن يطرد من بلاط القصر ويصير « ابن سبيل جائعًا مهان » .

أما نتيجة غرور القادة ، فقد دهمتهم « خيول عصبة الشيطان » ومضوا « كالنعامة المجنحة » . (٢٨٦ – ٢٩٠) .

فهنا نقف أمام رفض الزخرفة المزيفة للكلمة .

١٠

وهو إزاء الألوان – التى ترد لديه ٨ مرات معظمها فى صورة الجمع – إلى جانب ألوان الطيف فى ديوان (الإبحار – ٢٠) ، يلتزم الموقف نفسه فيرى فيها صدق التمييز لا كذب الزخرفة يقول فى قصيدة (وقال فى الفخر) :

علّمْتُ عينى أن ترى الألوان فى الألوان

علمتُ قلبى أن يشمّ ريح صدق القول والمحال

(شجر الليل المسافر ٤٩٧)

فكما اعتاد قلبه الصدق اعتادت عينه الصدق وجعلت لكل لون مجاله دون زيف أو تزوير . بل يجعل للألوان جلوة ذات خصوبة تتجدد مع الشمس أى نور الحقيقة :

تغزل حين تمدّ إليها الشمس المعطاء
حاجتها من خيط النور الوضاء
جلوة ألوان أخرى

(٥ – الصورة الشعرية)

ثم تنتقل من هذه المرحلة إلى مرحلة التوالد : « تتوالد منها ألوان » ، ثم إلى مرحلة الانتشار والتكاثر : « فى صدر مرايا ، ماثلة فى وجه مرايا » بما يوحيه هذا من انعكاس وانتشار .

(فصول منتزعة ... شجر الليل ٤٧٢)

وإذا ما هلّ « نور الضحى) ، ووقدة الظهيرةْ » :
النور يجلد العيون تعشى لا ترى

من البيــوت والبشــر
ســـوى مكعّبــات لون وحجــر
(انتظار الليل والنهار – تأملات ٣٠٤)

وفى سبيل تحرى الصدق يحرص على وصف اللون فنرى صفة :
(الدكناء) مرتين فى قصيدة (هجم التتار ، الناس فى بلادى ١٤ ، ١٧) ، ومرتين فى (الإبحار فى الذكرة ٣١ ، ٥١) .
كما نجد صفة (الشاحب) للقمر اللبنى (تأملات ليلية – شجر الليل المسافر ٤٥٤) .
كما نجد صفة (شاحبة) مع البياض (السلام – الناس فى بلادى ٣٣) ، و (الإبحار فى الذاكرة ٧٠) ، كما نجد صفات : الوهاجة والمنطفئة ، والصافى والكابية (الإبحار ٩ ، ٢٢ ، ٣٤٠) ، و (الإبحار فى الذاكرة ٧٠) .
وصفة (عكرة) (أحلام الفارس القديم – الحب فى هذا الزمان ٢٢٢) ، وصفة (خافت) للضوء (أحلام الفارس القديم – مفتتح ١١٩) ، إلى جانب صفات : عتامة ومعتم وما شاكلها ، وأوصاف أوقات من الليل والنهار مثل :

غبشة المساء (أغنية حب – الناس فى بلادى ٦٨) .

كما نجد صفات : الوهاجة ، والمنطفئة ، والصافى ، والكابية ، (الإبحار فى الذاكرة ١٩ ، ٢٢ ، ٣٤) .

وكلمة الليل ، وكلمة المساء ، وهما من الكثرة بمكان مما يحفز على دراسة توظيفهما دراسة مستقلة لتعدد دلالة كل منهما تعددًا يتجاوز دلالة اللون .

ويهمنا من أوصافه للون – على نحو ما ذكرنا آنفـا – حـرصه على الدقـة فى تحديـد درجة اللون ، لأن اللون يعنى الصدق فى الحكم ، وفى محاورة الأشياء ، وفى إحياء التجربة الشعرية ثم استحيائها والعيش فيها ، ولأن اللون لا يأتى لوظيفة زخرفية جمالية محضة . بل لهدف نفسى يثرى التجربة والمعنى ، ويقيم بناء الرمز .

* * *

ولنا أن نقف على سمات مميزة بين هؤلاء الشعراء الثلاثة إزاء نظرتهم للكلمة ومهمتها فى الرسم والتصوير ، فقد كان البارودى متابعا السلف مهتما بإيقاع الإنشاد أكثر من إيقاع الرسم بالكلمات ، وكان انصرافه عن وظيفة البديع الزخرفية صارفًا عن الاهتمام

بألفاظ التوشية والتنميق باعتبارها زينة خارجية . بل إنه لا يولى اهتماما كبيرًا بعنصر اللون فى الصورة يساوى اهتمامه بعناصر حسية أخرى قد تكون الحركة فى طليعتها .

أما نزار ، فلأنه مولع بموضوع يكاد يكون ثابتا لديه ، وهو المرأة كان مناسبا له أن يولى اهتماما شديدًا بالألوان والزركشة والزخرفة والرسم بالكلمات ، ولأن صلاح عبد الصبور يعيش آلام عصره فإن اللون عنده لم يهتم به لذاته . بل لآثاره النفسية وبخاصة فى مجال التناقض وكشف الزينة .

وإذا كنا قد رأينا الرسم بالكلمات شيئا متصلا بالسطح كمداعبة الريح لصفحة الغدير عند البارودى ، فإن الرسم بالكلمات ضرورة فنية لتصوير هموم الشاعر وقضاياه ، سواء أكانت قضية المرأة لدى نزار قبانى ، أم الإنسان والمجتمع لدى صلاح عبد الصبور ، وكان الأخير متجها باللون ودلالته إلى باطن التجربة الشعرية لأنه معنى بباطن النفس البشرية ، وأعماق القضايا ، والجوهر لا العرض متجاوزًا الأوهام والمجاز باحثا عن (حقائق الأشياء والأحوال) ، ولهذا لا يتيح للون فرصة الخداع ذلك الذى يقول عنه فى (الإبحار فى الذاكرة ٥٦) :

أو المُدُن اليُوتُوبيات المْرسومة من عَبث الأقْلاْم

وتقويم نظرة هؤلاء الشعراء الثلاثة إلى مهمة الرسم بالكلمات ترجع إلى المهمة الأساسية للفنان ، وهو تحويل « المحسوس الخام » إلى محسوس « استاطيقى » ، أى فن ، وسواء أتابعنا من يفصلون المادة عن الصورة أم من لا يفصلونها من اليونان والعرب والأوربيين ، فإن علينا أن نقر بحقيقة هى أن « عالم الصور » هو « عالم المعطيات الموضوعية » ، وأن الفن منبه أو مؤثر حسى يثير ذكريات وصورًا ذهنية مختزنة .

وفهم موقف الشاعر من مهمة « كلماته » ، أو قصيدته تجعلنا فى مواجهة نظرية « لالو »[١٣] فى محاولة للتعرف على موقع كل شاعر من شعرائنا الثلاثة من الأوجه الخمسة كما حددها « لالو » . ولعلنا لا نبالغ كثيرًا إن حسبنا أن فهم « البارودى » لمهمة الكلمات فى الرسم والتصوير يقترب من الوظيفة التكنيكية حيث يمارس الشاعر نشاطه الفنى لذاته ، فيفكر بلغة الأوزان والإيقاعات فى نشاط نوعى تلقائى .

كما نرجو ألا نبعد عن الحقيقة كثيرًا إن ظننا أن « نزار قبانى » يقترب من الوظيفة

الكمالية ، تلك التى ترى فى الفن أن ينسينا الحياة ، بأن يصرفنا إلى اللهو والترف ، ويكون تأمل الجمال ضربا من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهموم العيش ، يمدنا بلذة خاصة تتيح لنا الفرار من الألم ، والخلاص من متاعب الحياة الجدية ، فيكون ذلك أشبه بما يعنيه جروس Groos بقوله : « إن التفكير الجمالى هو أشبه ما يكون بحالة نفسية سعيدة نستشعرها يوم عيد » .

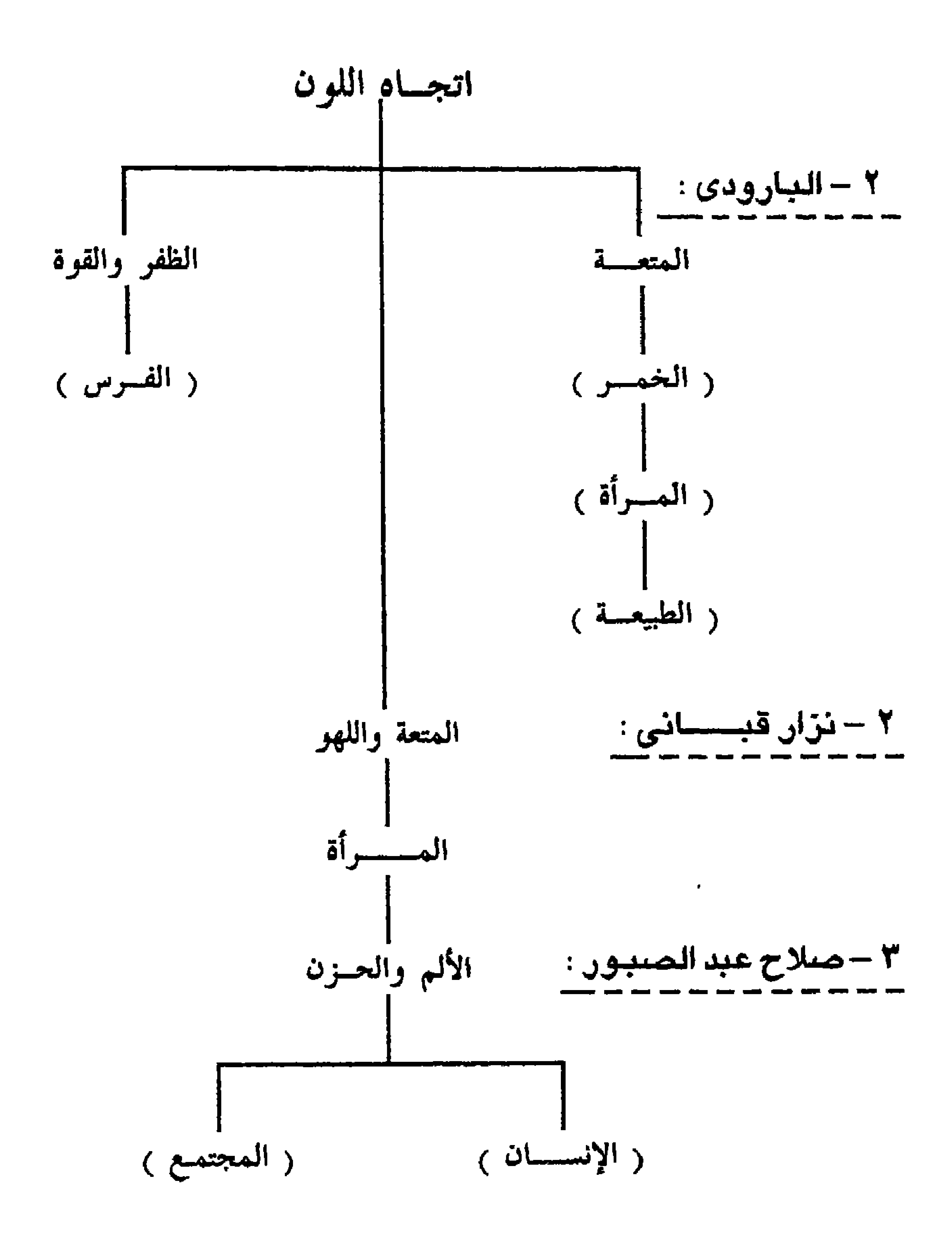
كما نأمل ألا نتجاوز الواقع إن تصورنا أن « صلاح عبد الصبور » يقترب من الوظيفة التطهيرية أو العلاجية استمرارًا لنظرية أرسطو Catharasis باستيعاب كل ما لدينا من مشاعر وانفعالات ، وتحقيقا للتحرير والتحصين ، واقترابًا من نصيحة « جيته » لبعض أصدقائه :

« ليتكم تحذون حذوى ، فإنكم إذا أخرجتم ذلك الجنين الذى يعذبكم إلى عالم النور ، فلن تلبثوا أن تنعموا بالراحة وتشعروا بالسكينة وتظفروا بالهدوء » .

ليس هذا تصنيفا نعتسف فيه الظواهر ، أو نحمل فيه الشعر والشاعر ما لا طاقة لهما به ، ولكننا نسوقه فى معرض تفسير رؤية هؤلاء الشعراء فحسب نتحمل فيه تبعة مقاربة الصواب أو مجانبته ، ذلك أن تأمل اللون عند هؤلاء الشعراء يقودنا إلى هذا الاستنتاج .

فاللون عند البارودى يتجه إلى : الخمر ، والمرأة ، والطبيعة ، والفرس ، واللون عند نزار قبانى يتجه إلى المرأة ، وهو عند صلاح عبد الصبور يتجه إلى الإنسان والمجتمع .

وتبعا لهذا الاتجاه تتحدد الدوافع ، فالدافع لدى الأول : نشاط ذاتى ، والدافع لدى الثانى : المتعة ، والدافع للثالث : الألم والحزن كما يبدو من الشكل التالى :



اتجـاه اللون
٢ - البارودى :
المتعـــة
الظفر والقوة
(الخمــر)
(الفــرس)
(المــرأة)
(الطبيعــة)
٢ - نزار قبـــانى :
المتعة واللهو
المــــرأة
٣ - صلاح عبد الصبور :
الألم والحــزن
(الإنســـان)
(المجتمــع)

هـــوامش

(١) رجعنا إلى الجزء الأول من ديوان البارودى ، ضبطه وصححه وشرحه : على الجارم ، ومحمد شفيق معروف ، ط الأميرية ١٩٥٣ ، ويضم من قافية الهمزة إلى قافية الذال . وقد اقتصرنا – فى الإحصاء والدراسة – على القصائد المجموعة فى هذا الجزء حسب ترتيب القوافى ، وهى مختلفة التأليف زمانا ومكانا كما هو معلوم ، وعدد أبياته ١١٤٨ بيتا .

(٢) الدكتور شوقى ضيف ، البارودى رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ط ٢ ص ١٦٠ .

(٣) ابن حزم ، طوق الحمامة فى الإلفة والآلاف ، تحقيق الدكتور الطاهر مكى ص ٢٤ .

(٤) الدكتور شوقى ضيف ، نفسه ص ١٤٣ ، ١٧٤ ، والدكتور على الحديدى ، محمود سامى البارودى ، شاعر النهضة ، الأنجلو ط ٢ ص ٣٩٩ – ٤٠٨ .

(٥) مختارات البارودى جـ ١ ص ٣ .

(٦) من المهم الرجوع إلى مادة الرسم فى المعاجم العربية . ويهمنا من الأثر بمعنى الديار النظر إليه ، وإحداث أثر النقش بقولهم إن الروسم : خشبة فيها كتاب منقوش ، وشىء تحلى به الدنانير ، وقال ابن سيدة الروسم : الطابع ، والعلامة الحسنة أو القبيحة ، وقالوا رسم بمعنى كتب ، وثوب مرسم بالتشديد مخطط وفى حديث زمزم « فرسمت بالقباطى » . وناقة رسوم : تؤثر فى الأرض من شدة الوطء ، ورسمت الناقة ترسم رسيما : أثرت فى الأرض من شدة وطئها والرسم : حسن المشى (لسان العرب – مادة رسم ، والمخصص لابن سيده فى صفحات عديدة عن الألوان) .

(٧) وجعنا إلى أعمال نزار قبانى التالية :

قالت لى السمراء ط ٤ ١٩٦١ ، وسامبا ط ٣ ١٩٦٠ ، وأنت لى ط ٤ ١٩٦٠ وقصائد ط ٥ ١٩٦١ . ويوميات امرأة لامبالية ط ٢ ١٩٦٩ ، وإفادة فى محكمة الشعر ط ١ ١٩٦٩ ، وكلها من منشورات نزار قبانى ، بيروت .

(٨) قصيدة ألقاها فى مهرجان الشعر التاسع ببغداد فى نيسان ١٩٦٩ .

(٩) استعمال (باهت ، ومنخطف) فى اللون لم أقف لهما على استعمال فى المعاجم ، وهما استعمالان عاميان ، ويجوز نقلهما عن طريق الاستعارة هنا .

(١٠) قصتى مع الشعر ، بيروت ١٩٧٣ ص ١٩ ، ٦١ .

(١١) حياتى فى الشعر ، دار العودة بيروت ١٩٦٩ ص ٨ – ١٦ ، ٧ – ٢٩ ، « ورجعنا إلى دواوينه بالمجموعة الكاملة » دار للعودة بيروت .

ويتفق معه نزار قباني في محاورة الطرف الثالث وهو المستقبل الذى يصله الخطاب (وهو الشعر) من الشاعر (وهو المرسل) ، قصتي مع الشعر ، بيروت ١٩٧٣ ص ١٥٧ .

(١٢) صلاح عبد الصبور ، نفسه ص ٣١ .

(١٣) الدكتور زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٧٩ ص ٢٠٦ وما بعدها .

الفصل الثالث

لوحة التصوير بين اللونين المركب والمفرد

(أ) عند البارودى :

• اللون المركب : من جملة ألوان ، ثم ازدواجية الأبيض والأسود ، ثم ازدواجية كل منهما مع الألوان : الأحمر ثم الأصفر ثم الأخضر ، نمطية التكرار فى صورة الخمر – استلهام التراث .

• اللون المفرد : وأكثره الأبيض (١٦) مرة ، وأقله الأصفر ، ويذكر مرة واحدة .

أكثر صور اللون تجعله عنصرًا من بين عناصر فى مساواة بين العناصر الحسية .

(ب) عند نزار قباني :

• اللون المركب : فى صورة : الثلج ، والشمع ، والخمر ، والليل ، والمرمر ، واللؤلؤ ، والبذر ، والجنى ، والضوء . وكلها فى مجال المرأة .

• اللون المفرد : وأكثره : الأحمر (٦٠ مرة) وأقله الأصفر (٦ مرات) وكلها فى مجال المرأة .

اللون مفضل على سائر العناصر الحسية .

(جـ) عند صلاح عبد الصبور :

• اللون المركب : من جملة ألوان ثم ازدواجية الأسود والأبيض ، ثم ازدواجية كل منهما مع غيره – ميل الشاعر للرمز .

• اللون المفرد : أكثره : الأسود وأقله الأزرق ، ويتخذ اللون أداة لتفسير أقنعته الثلاثة : الحب الهروبى ، والتصوف ، ورمز الفارس .

لوحة التصوير بين اللونين المركب والمفرد

(أ) عند البارودى :

تضم لوحة الألوان عند البارودى جملة من الألوان تتفاوت حسب درجة شيوعها لديه وهى :

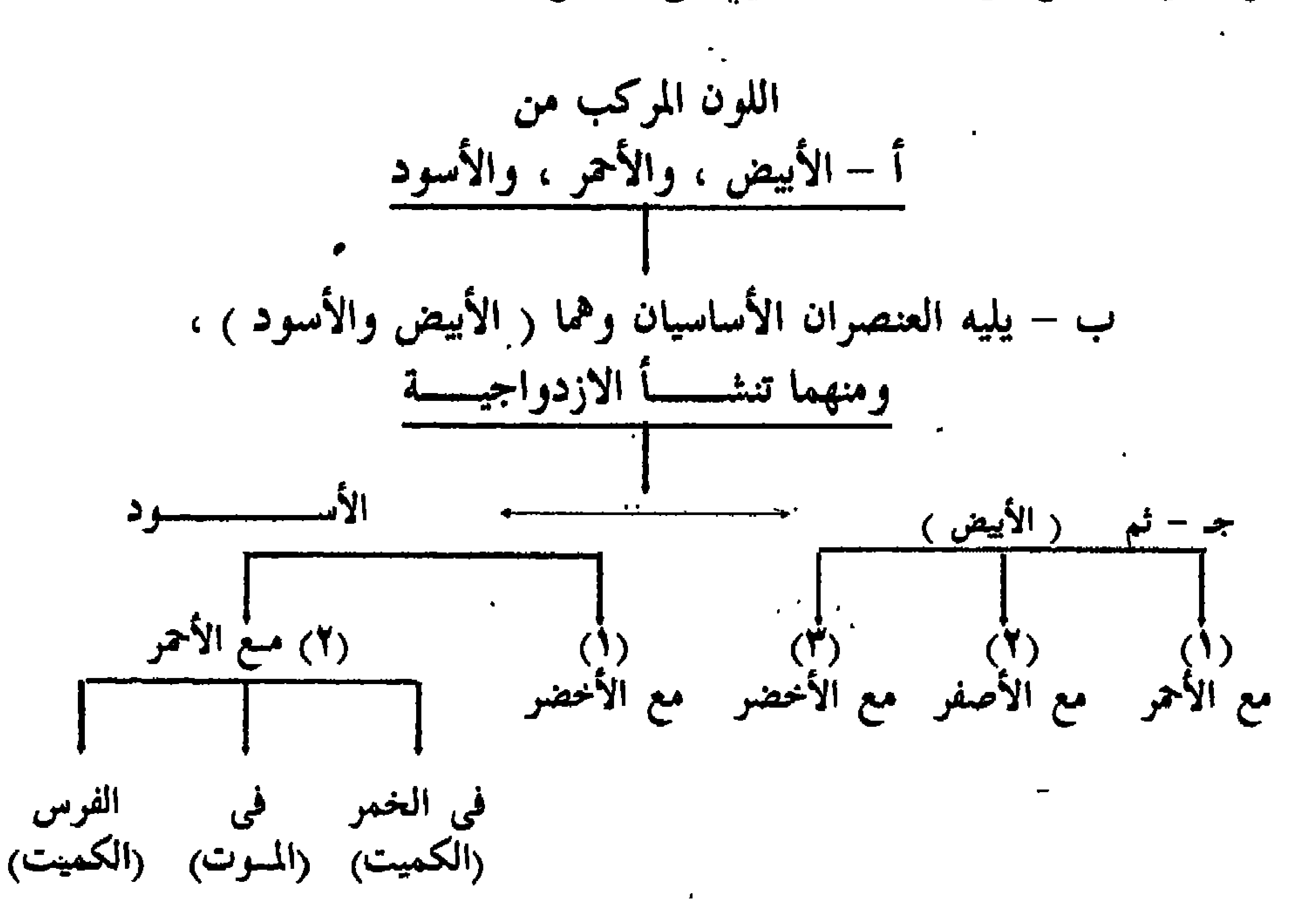
الأبيض (١٦ مرة) ثم الأسود (١٣ مرة) ثم الأحمر (١١ مرة) ، ثم الأخضر (٣ مرات) ، ثم الأصفر (مرة واحدة) ، وهنا يظهر أن الغلبة للون الأبيض ثم الأسود .

وترد الألوان لديه فى نمطين :

النمط الأول : اللون المركب .

والنمط الثانى : اللون المفرد .

ويندرج هذان النمطان فى شكل عام لمثلثين متقابلى القمة قاعدة الأول منهما تضم : اللون المركب من ألوان عديدة كما نري فى الشكل التالى :



في المستوى الأول نجد صورة تجمع الألوان : الأبيض (الصفيح المشطب ، وبيض الظبا ، والغدوة ، وتبدو) .

والأسود (سود المنايا ، وتغرب ، والليل ، والغيهب ، والنقع) ، والأحمر (حمر المنايا) .

وهنا نجد الصورة اللونية المركبة من لونين (ص ٣٢) .

ترد لوصف الهيجاء :

وبحْرٍ من الهيجاء خضْتُ عبابَه ... ولا عاصمٌ إلا الصفيحُ المشطبُ

تظل به حمرُ المنـــايا وسُودُها ... حــواسر في ألوانهــــا تتقلب

توسَّطْتُه والخيلُ بالخيل تلتقى ... وبيضُ الظُبًا فى الهام تبدو وتغرب

لدُنْ غدوة حتى أتى الليــل والتقى ... على غيهب من ساطع النقع غيهب

أو ترد لوصف صورة من صور الغرام (ص ٩٩ ، ١٠٠) ، بين : الأبيض (بياض الأسنان كالدر ، وضحت ، وجمان القطر) ، والأحمر (خدها الوردى) ، والأسود (سجت أظلالها) ، والأخضر (سندس النبت) :

أنالُ من ثغرها الدرِّى ما ســألتْ ... نفسى ومن خدِّها الوردىّ مااقترحتْ

فى روضة بسَمتْ أزهارُها ونمتْ ... أفنانهــا وسجتْ أظــلالها وضحتْ

تكللتْ بجمـــان القطــر واتَّزرت ... بسندس النبت والريحـــان واتّشحت

أو تصف جمال المرأة (ص ٤٥) :

من العين حمر الحلى بيض الترائب

فهنا عظم سواد العين ، وحمرة الزينة ، وبياض جسم المرأة

أو تصف النفاق والمخادعة (ص ١٥٥) بما فى ذلك تناقض الظاهر الأبيض الطيب ، والباطن الأسود اللئيم ، والظاهر الأبيض المسالم ، والباطل الأحمر العدوانى :

كيف تبيضّ من أناس وجوهٌ ... صَبَغَ اللؤمُ عرضهــم بســواد

أظهروا زخرفَ الخداع وأخفوا ... ذات نفسٍ كالجمر تحت الرمادِ

فترى المــرء منهمُ ضاحك الســن وفى ثوبــه دمــاء العبـــاد

ونرى هنا التركيب اللونى مؤديا وظائف نفسية وحسية متواضعة لكنها تزيد الصورة جلاء حسب تفاوت مراميها ومعانيها المتعددة .

وهناك من مجالات اللون المركب ما نجده محصورًا فى وصف الخمر بطريقة تكاد تكون مكرورة فى ثمانية نماذج أحصيناها ، وحللناها فوقفنا على تشابه أركانها وعناصرها تشابها يكاد يكون تاما ، يجعل الصورة مكرورة معادة عند البارودى بسبب تأثره التراث ومتابعته إياه :

يقول فى الصورة الأولى (ص ١٤) :

ميدان سبقٍ للخلاعة أشرقتْ   فيه الكميّتُ بغرّة غرّاءِ
حمراء دارَ بها الحبابُ كأنها   شفقٌ بدتْ فيه نجوم سماء
هى كالأشعة غير أن ضياءها   من ذاتها لا من ثقوب ضياء
وإذا رجعتَ إلى اليقين فإنهـا   نار تحلّلَ جسمهُا فى مـــاء

نجد فيها الحمرة والسواد فى الكميت ، والحمرة فى الشفق والنار ، والبياض فى غرة غراء ، والحباب ، والنجوم ، والأشعة ، والضياء ، وأشرقت ، كما نجد الماء وهو لا لون له .

ونجده فى الصورة الثانية (ص ٢٠) يقول :

ألا عاطنيها بنت كـرم تزوجت   على نغمات العـود بابن سماء
أتت حقب من دونهـا فتهدمت   سوى ردع لون أو رفيف ذماء
إذا اتّقَدَتْ فى الكأس خلت وميضها   على وتراث الكـف نضح دمـــاء

وهنا نجد الحمرة في : (دماء ، وبنت كرم) ، والأبيض (وميض) ، وابن سماء (الماء) وهو لا لون له ، وكف الساقى .

وهكذا يمكن الوقوف على تركيب الألوان فى الصورة الثالثة (٣٥) :

فقام إلى راقــود خمر كأنه   إذا أستقبلته العينُ أسود مغضبُ
يمجّ ســلافًا فى إنـــاء كأنـــه   إذا ما استقلّته الأنـــاملُ كوكب

وفى الصورة الرابعة (٢٨) نجد استعارة صفات الفرس للخمر :

وسُقْتُ مع الغواةِ كميْتَ لهْوٍ   جَموحًا لا تلينُ على الجذابَ
إذا ألجمتَها بالمـــاء قرَّتْ   ودَارَ بجيدها لَبَبُ الحبـاب
مـــورَّدة إذا اتقـــدتْ بكف   جلتْها لِلأشعةِ فى خضـــابِ

وفى الصورة الخامسة (ص ٥٤) :

إذا اتَّقَدَتْ فى الكأس خلتَ مُديرها   تخضَّبَ منها كفُّه بخضـــــــاب
كأن سنا الكاســات والندُّ ســاطع   نجومٌ تراءت من خـــلال ضباب

وفى الصورة السادسة (ص ١٠١ - ١٠٢) :

دارت علينا بها الكاساتُ مترعة   بُحمرة لو بدت فى ظلمة قدحتْ
حمراء سلسلها الإبريقُ فى قدح   كشعلة لفحتْ فى ثلجة نصحتْ
روح إذا سلكتْ فى هامد نبضت   عروقه أو دنتْ من صخرة رشحت
طارت بألبابنا ســـــكرًا ولا عجب   وهى الكميْتُ إذا فى حلبة جمحتْ

وفى الصورة السابعة (٧٤) نجده ينشغل مع الألوان بالحركة :

يتساقون بالكـــؤوس مدامـــاً   هى كالشمس فى قميـــص إياة
فى أباريق كالطيور اشرأبت   حَذَرَ الفتْك من صيـــاح البزاة
حانياتٍ على الكؤوس من الــرّأ   فـةِ يرضعنهنّ كالأمهـــــات

وفى الصورة الثامنة (١٠٤) يستمر انشغاله بالألوان مع الحركة :

وليلةٍ بضيــاء الكأس لامعة   أدركْتُ باللهو فيها كلَّ مقترحِ
أحْيَيْتُها بعد ما نام الخليُّ بها   بغادةٍ لو رأتْها الشمسُ لم تلح
فلوَ تأملْتَنى والكـــأسُ دائــرةٌ   لخلتنى ملكًا بختــــالُ من مرح
وكيف لا تبلـــغ الأفلاكُ منزلتى   والبدرُ فى مَجْلسِىَ والشمس فى قدحى

ومع اعتذارى عن الإطالة أقول : قد حرصت على ذكر الأبيات كاملة لنعقد موازنة بين الصور ، واقفين فيها على الاتفاق فى البناء والتركيب ، وفى تكرار بعض المفردات ، وفى مصدر هذه التراكيب والمفردات ، وفى الاستعانة بغير العناصر اللونية ، وفى الروى والقافية ، وحركة الروى ، ونقدم بين يدى هذه الموازنة هذا الجدول التوضيحى المقتبس من تفصيلات الصور السابقة تأكيدًا للتكرار :

(موازنة بين صور الخمر عند البارودى وما فيها من لون)

رقم الصورة والصفحة	الحمرة والسواد	حمرة	بياض	سواد	عناصر خارجية			القافية	الروى	حركة الروى	البحر
					الماء لا لون له	الكأس	عنصر بدرى				
الأولى ١٤	كميت	الشفق – النار	غرة – غراء – حباب–نجوم أشعة– ضياء أشرقت	–	✓	–	–	مردوفةبالألف	الهمزة	مكسورة	الكامل
الثانية ٢٠	–	اتقدت – دماء – بنت كرم	وميض	–	ابن سماء	✓	الكف	مردوفةبالألف	الهمزة	مكسورة	الطويل
الثالثة ٣٥	–	خمر– سلاف	كوكب	أسود	–	إناء	الأنامل	مجردة من الردف	الباء	مضمومة	الطويل
الرابعة ٣٨	كميت	اتقدت – موردة – خضاب	الحباب الأشعة	–	الماء	–	بكف	مردوفة بالألف	الباء	مكسورة	الوافر
الخامسة ٥٤	–	اتقدت – تخضب – خضاب	سنا – نجوم	دخان الند وهو البخور– ضباب	–	الكأس	كفه	مردوفة بالألف	الباء	مكسورة	الطويل
السادسة ١٠١ ، ١٠٢	الكميت	حمرة – حمراء الشعلة–لفحت	قدحت – ثلجة نصحت	ظلمة	من صخرة رشحت	الكاسات	ألبابنا	مجردة من الردف	التاء	ساكنة	البسيط
السابعة ٧٤	–	المدام	الشمس–إياة	–	–	الكؤوس	–	مردوفة بالألف	التاء	مكسورة	الخفيف
الثامنة ١٠٤	–	–	ضياء – لامعة الشمس=البدر	ليلة	–	الكأس	هو والغادة	مجردة من الردف	الحاء	مكسورة	البسيط

من تأمل هذا الجدول يظهر النمط التكراري لكلمات بعينها تتكرر فى الصور مثل :

- الكميت ودلالتها اللونية ، التى ترد ثلاث مرات ، واتقدت (فى ثلاث صور) ، وتخضبت وخضاب (فى صورتين) ، والنار أو شعلة (فى صورتين) ، والحباب (مرتين) ، والنجوم والكواكب بعامة (٥ مرات) ، والأشعة (مرتين) ، والضياء (مرتين) .

كما نجد تكرار مزج الخمر بالماء (مرتين) ، وورد الكأس أو الإناء (٥ مرات) ، والكف أو الأنامل (٤ مرات) .

وسنجد مصدر إيحاء الكلمات ، بل مصدر الصورة بوجه عام ، تراثيا حيث يجارى السلف فى إطلاق الشفق على الحمرة ، والغرة للبياض ، والبخور والظلمة للسواد ، والبدر للمرأة ، والشمس للخمر ، وقد مال العرب إلى تشبيه المرأة بالبدر لا بالشمس مع أن البدر مذكر والشمس مؤنثة ، وهذا المصدر التراثى للصورة ومكوناتها يلتقى بمصدر الطبيعة والبيئة حيث السماء الصافية ونجومها ، وحيث الخيل وأوصافها ، كما يلتقى بالتعبير الكنائى ابن سماء ... وقد جرت الصور كلها على نسق واحد فى بنائها واعتمادها على عناصر اللون المركب ، ولم يخرج عن ذلك إلا الصورتان الأخيرتان ، إذ وجدنا — إلى جانب اللون المركب — عنصرًا جديدًا مثريًا هو الحركة ، والصوت إذ وجدنا فى الصورة السابعة شكلا خارجيا للأباريق يجعلها كالطيور التى اشرأبت ، خوفًا من فتك البزاة ، وتوجسا من أصواتهم ، والأباريق — مع هذا الحذر والتوجس — فى حدب وحنو على الكؤوس رأفة بها كرأفة الأمهات المرضعات بأطفالهن ، فكأن الإبريق يحمل جزءًا وثيق الصلة به كالأطفال من أمهاتهم وهى صورة رائعة حقا .

وفى الصورة الثامنة — وهى دون الأولى منزلة — نجد تفاعل الحركة بين عنصرين بشريين — هو والغادة — والكأس دائرة بينهما .

ومن طريف الاتفاق بين هذه الصور ما يبدو فى الوزن والقافية والروى : المطلق والمقيد .

وقد كان لبحر الطويل الغلبة (٣ مرات) فالبسيط (مرتين) ثم كان لكل بحر مما يلى استعمال واحد : الكامل ، والوافر ، والخفيف . وكانت الباء أكثر حروف الروى ورودًا (٣) ، يليها كل من الهمزة والتاء (مرتين لكل) ثم الحاء (مرة واحدة) ، وكان الإطلاق

في الحركة أكثر من التقييد (٦ – ١) وكان الكسر أكثر من الضم (٦ – ١) وقد ارتبط الردف بالروى المكسور في الصور جميعها ما عدا الصورة الثامنة ، وحين تجردت القافية من الردف مال الروىّ لحركة أخرى غير الكسر كالضم ، أو مال للقيد بالسكون فكانت القافية (مجردة) في حالة واحدة وورد (الردف) بالألف في قافية خمس من الصور ولم يرد الردف بالواو أو الياء ، والميل لحركة الروى ، والردف في القافية يدلان على ميل الشاعر إلى الإطالة الصوتية لا إلى القيد والاختصار .

وإلحاح البارودى على صورة الخمر ، هذا الإلحاح الذى وقفنا عليه ، يؤكد تأثره في خمرياته[1] بالفارسية ، حيث قراءاته لكل من الشيرازى والخيام لكنه لا يسلك بها مسلكا صوفيا ، وإنما يتخذ منها ساعة لهو ومتعة ، وما وقفنا عليه من التكرار الواضح في هذه الصور ما يفقدها حرارة الصدق وقوة الانفعال ، وإذا اخترنا بين رأيين : هل كانت صورة الخمر لديه صورة من آثار معارضته القدماء ؟ كما يذهب الدكتور محمد حسين هيكل[2] ، أن أنها صادرة عن عاطفة حقيقية كما يذهب الدكتور شوقى ضيف[3] ؟ ملنا إلى القول بالتقليد ، إن لم تخرج هذه الصور عما رسم لها إلا في أضيق نطاق ، ولعل أجود هذه الصور خروجها إلى الحركة في الصورتين الأخيرتين .

ولن نذهب – تبعا لإيماننا بالتقليد لدى البارودى – إلى تفسير الخمر لديه ذلك التفسير الذى ارتآه الدكتور محمد النويهى[4] إزاء خمر أبى نواس حيث جعل النويهى الخمر لدى أبى نواس كائنا أنثويا مجسدًا في مقام إحياء animation الخمر مولدة لإحساس جنسى ، أو أنها أما . إلخ ...

ازدواجية الأبيض والأسود[5] :

قلنا إن اللون المركب عند شاعرنا يبدأ مركبا من مجموعة من الألوان ثم يخلص إلى عنصريه الأساسيين ، وهما الأبيض والأسود ، وهما أكثر الألوان شيوعا لديه .

وخلاصة الموقف في استخدام هذه الازدواجية تتمثل في بيان المتناقضات أو الأضداد قصدًا للتمايز والإبانة ، ولعل الاستعارة التراثية لاستخدام (الورقاء) كثيرًا لديه ما يقوى احتمال وجود ازدواجية الأبيض والأسود بما في لونها من بياض وسواد ، وقد وردت

فى الجزء الأول من ديوان البارودى ٤ مرات (ص ١٤ ، ١٥ ، ١٩) ، وكذلك المطوقة (ص ١٦٧) وهى ذات طوق فى عنقها يخالف لونه لون باقى جسمها .

على أننا نجده يقرن بين تركيب هذين اللونين والصوت حيث نجد الورقاء تغنى (ص ١٤) ، وتسجع (ص ١٥) ، والورق تهتف أى تسجع وترتل (١٩) ، كما نجد المطوقة تنوح (١٦٧) ، وهذا ما يقفنا على جمع الشاعر بين الحس اللونى والحس السمعى مما يساعد فى الإيحاء والتأثير . وينتقل من ذلك إلى تقابل الأضداد ، حيث الصفاء بعد الكدرة (ص ٥١) :

فسوف تصفو اللّيالى بعد كدْرتها وكلُّ دوْر إذا ما تـمَّ ينقلـــبُ

وصور الأبيض والأسودا (ص ١٩١) .

وبياض مشيب فى سواد شباب (ص ٥٥) . وإزالة الشك باليقين (ص ٣٢) :

وإنى إذا ما الشكُّ أظلم ليلُه وأمستْ به الأحلامُ حيْرى تَشَعبُ
صدعتُ حفـــافىْ طرّتيه بكوكب من الرأى لا يخفى عليـــه المغيَّب

وتتعدد مجالات هذا التناقض بين الأبيض والأسود بغية الوصول إلى الحقيقة ، فمنها ما يتصل بجمال المرأة ، ومنها ما يتصل بالليل والنهار رمزين لما وراءهما ، ومنها ما يتصل بالحرب والحياة والموت .

فى المجال الأول نرى حسن المرأة مستمدًا من الطبيعة العربية إزاء حسن المرأة وفتنتها الكامنة فى بياض لونها المتميز وسط السواد :

مرت علينا تَهَادَى فى صواحبها كالبدر فى هالة حفّت به الشهبُ
كأن غرّتها من تحت طرّتها فجر بجانحة الظلمـــاء منتقب
فتاة تريك الشمس تحت خمارهـــا إذا سفرتْ والغصن فى معْقِد البنْد

(ص ٤٩ ، ٥٠)

والفكرة واحدة فى الصور الثلاث : بياض يشتد جلاؤه وتبديه وسط محيط أسود ، والفكرة مكرورة فى الصور أيضًا ،.ومعتمدة على أسس تراثية حيث الفجر والبدر والشمس ، وإن كانت العرب تميل إلى تشبيه المرأة بالبدر ، وقد مال النابغة إلى تشبيه ممدوحه بالشمس فى مجال الموازنة بين كبير قوى وما يليه قوة وشدة حين قال :

فإنّكَ شمسٌ والملوكُ كواكبُ إذا طلعتْ لم يبْدُ منهنَّ كَوْكبُ

وارتباط البارودى باللون الأبيض المتميز من الأسود هو الذى دفعه إلى (عيون المها) – ص ٥٦ فى مجال الغزل ، و (الأرقم) ، وهى حية ذات بياض وسواد (٨٩) ، و (الرقط) وهى ذات بياض وسواد أيضًا ، وكلاهما فى مجال الخطر الداهم أو الموت المحلق .

وهذا ينقلنا إلى مجال آخر من استعمال هذه الازدواجية ، وهو مجال الحرب ، والموت (٩٥) :

نغيرُ على الأبطال والصبحُ باسمٌ ونأوى إلى الأدْغالِوالليلُ جانحُ
ألَمْ تر معقود الدخـــان كأنما على عاتق الجــوزاء منــه سوانح

ومقابلة الموت والحياة تبدو فى قوله (١٨٩) ، و (ص ٢١٨) :

. . . . وقد خابَ مَنْ يَجنْى من الأرْقمِ الشهدا
فكأنهُــم لـــم يَلْبثـــوا إلا بياضًـــا فى سَـــواد

على أن مجال الموت يقف بنا عند نوع من الرثاء لديه ، وهو رثاء زوجته (ص١٥٦) ، ورثاء ابنه (١٦٨) .

والحق أن قصيدته فى رثاء زوجته تعد قطعة حية من عاطفته الصادقة ، ولهذا نراه – على غير ما ألفناه – مهتما فيها بالألوان ، ويبدو الثلثان الأولان من القصيدة أقوى فنيا وأحكم صياغة وتصويرًا من الثلث الأخير ، وقد اختار لها بحر الكامل بتفعيلاته السداسية واختار رويًا هو الدال المكسورة مشبعًا الكسر إلى ياء تصوِّت تصويت النواح والعويل ، وكذلك كان روى رثاء ابنه مكسورًا . لكن الزيادة فى حروف القافية فى رثاء زوجته تمثلت فى الردف بالألف قبل الروى فاجتمع للروى مدان للصوت النائح أحدهما قبله وهو الألف ، والآخر بعده وهو إشباع الكسرة ، ذلك أن حزنه على زوجته يفوق كل حزن ، لاسيما وقد تلقى نعيها وهو منفى بسر نديب فى جنوب الهند إثر الثورة العرابية (١٨٨٢) ، وتكثر فى القصيدة مقابلات الأبيض بالأسود مما نشير إليه بإيجاز ، حيث قدح الزناد وشعلة الفؤاد ، ولهيب ثورته ، وشعلة مارج ، وشبيبة .. إلخ من ناحية .

وسوادى (القلب) ، والحزن الباطنى الذى يأكل الحشا ، و :

قد أظْلمتْ منـــهُ العيــــون كأنَّما كَحَل البكاءُ جفونَها بقَتَادِ (ص ١٦٢)

والِقبر ، والردى .. إلخ من ناحية أخرى ، حتى يقول (ص ١٥٩) :

أعْزِزْ عليّ بأن أراكِ رهينةً في جوْف أغْبَر قاتم الأسدادِ
أوْ أنْ تبينى عن قـرارةِ منزلٍ كنتِ الضيـاء له بكل سواد

ومقابلة البياض والسواد تجسيد لمعنى الحزن ، ويرشح ذلك كلمات من القصيدة من مثل قوله :

أصاب سوادى ، ولوافح ، والأكباد ، وقرحي العيون وألقين الدر ، وخدودهن وقلوبهن ، والدمع ، وحداد ، ولهيب ، وشاه وجه الحادى ، ومغشيًا ، ونهشت ، ويلمه ، والحزن ، ومصارع ، وحر يوم كريهة ، وبقايا أرسم ، وأغبر قاتم ، والمطوقة ، وصرعة ، والمنون ، وحسرة ، وناحت مطوقة .. إلخ .

وهكذا تتجلى لوحة الألوان المركبة عند الشاعر ما بين أصليها : الأبيض والأسود فى مواجهة بين الحياة والموت إزاء من يحب حتى قال : (ص ١٥٨) :

يا دهرُ فيـم فجعتَنى بحليلةٍ ؟ كانت خلاصةَ عدَّتى وعتادى
إن كنتَ لم ترحمْ ضناى لبُعدها أفلا رحمتَ من الأسى أولادى
أفردْتَهن فلـــم يَنمْن توجعًا قَرْحَى العيون رَواجفَ الأكباد
ألقينَ درَّ عقودِهن وُصغن من درِّ الدموع قلائدَ الأجيـــاد
فخدودُهـــن من الدمــوع ندية وقلوبهن من الهمــومِ صــوادى

وبقيت مقابلة بين الأبيض والأسود فى مجال الليل والنجوم والصباح ، وهنا تكمن دلالة الزمن ، وإحساس الشاعر بقضية الزمن هى أساس نظرته للحياة : حلوها ومرها ، سعدها وشقائها ، جدها ولهوها .

وهو حين يتحدث فى قصيدته التى يمدح بها النبى ﷺ (ص ٨٤ ، ٨٥) يقابل بين النور والظلمة فنجد مقابلة بين النجوم والأنجم والصبح والفرج ، من ناحية ، والليل والضلالة والإدلاج ومعتكر والأخبية والغياهب والظلماء من ناحية أخرى ، فى أربعة أبيات متتالية ليقيس تباعد زمنى : الضلالة ، والهدى ، والكفر والإيمان .

كذلك توقيته للفجر (ص ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٩٢) ، وهذا التوقيت يعنى انتظار النهاية ، وتوقع بداية الأمل والخلاص ، وبخاصة فى مجال شوقه لمصر ، وهو بسرنديب (ص ١٧٤ ، ١٧٥) :

وَمِمَّا شجانى بارقٌ طار موْهِنًا ... كما طارَ مُنْبتُّ الشرارِ من الزَّند
يُمزِّق أستارَ الدجنّة ضوءُه ... فينسلها مـا بـين غوْر إلى نجد
أرقتُ له والشهبُ حيْرى كليلةٌ ... من السير والآفاق حالكة البرد
فبت كأنى بين أنياب حيَّة ... من الرقط أوفى برثنى أسدٍ ورْد
أقلِّبُ طرفى والنجـو مُ كأنَّهـا ... قتيرٌ من الياقـوت يلمع فى سرد

وتوقع البداية والنهاية لدى الغريب . بل المنفى عن وطنه أمر ليس هينا ، إذ تتوقد عاطفته وتتيقظ مشاعره حنينًا إلى وطنه الحبيب ، ولقاء الأحبة ، وضيقًا بكآبة المنفى ، وبعد الشقة .

وفى ازدواجية اللونين الأسود والأحمر يغترف البارودى من التراث أيضًا ، وينحصر هذا الاستخدام فى مجال الخمر ، والفرس ، والحروب أو الموت .

وترد كلمة الكميت بما فيها من كمتة تجمع بين الأسود والأحمر للدلالة على الخمر ص (١٤ ، ٣٨ ، ١٠١) .

أو الفرس ص (٣١ ، ٧٨) ، وقد يوازن بين موحيات لون الكميت والأدهم أى الأسود فى بيت واحد ليبين فارق ما بين الجنون والحمق (ص ٧٨) :

ليسَ بينَ الجُفون والحُمْق إلاَّ ... مثلُ ما بيْن أدْهَم وكمَيْتِ

وقد ينتقل إلى مجال الموت مستخدما هذين اللونين حين يوازن بين حمر المنايا وسودها (٣٢) ، والموت الأحمر والأسود (١٣٩) :

صَبرتُ له والموتُ يحمرُّ تارةً ... وينغَلُّ طورًا فى العَجاج فيسودُّ

وهكذا نجد ازدواجية السواد والحمرة تدور بين الخمر ، والخيل ، والموت ، وفى الثلاثة نجد الانتقال من واد إلى آخر ، فالخمر انتقال من الوعى إلى اللاوعى ، ومن الواقع إلى الخيال ، والخيل انتقال من مكان إلى مكان ومن حال إلى حال ، والموت انتقال من الحياة إلى الفناء ، وفى ذلك دلالات التغير والتحول ، وهما دلالتان تراثيتان

أملتهما طبيعة الصحراء القاسية فى تعاملها مع الإنسان من خلال ثنائية الخيل والموت ، إذ يكون الخيل مفرًا من الموت أى انتقالا من واديه إلى واد آخر ، كما تكون طريقا إلى الموت فى الحروب أو الفقد فى الصحراء التى سميت عندهم (مفازة) ، وبين طرفى النقيض : الحياة والموت تأتى الخمر ممثلة لحالة مخصوصة من الحياة .

ويزدوج اللون الأسود مع الأخضر مرة واحدة فى وصف القطن (ص ٢٩) :

فأصُوله الدكناءُتسبح فى الثّرَى ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ وفروعهُ الخضراء تلْعبُ فى الهوا

أما ازدواجية اللون الأبيض مع غيره ، فترد فى مجال حسن المرأة إذ شبه الأسنان باللؤلؤ والشفتين بالياقوت (١٢٩) فى سنن تراثى :

واللّؤلُؤُ المنضـــــود بيْن يَواقتٍ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ هِيَ الشَّهدُ ظنًّا ، بل ألذُّ من الشهدِ

أو يشبه الأسنان بالدر والخد بالورد (٩٩) :

أنـــالُ من ثَغرهـــا الدرِّىِّ ما سألتْ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ نفسى ومن خدِّها الوردىّ ما اقترحتْ

وتلجأ ازدواجية اللونين الأبيض والأصفر إلى عنصرى الفضة والذهب (اللجين والغرب) ص ٧٢ ، إذ يستخدم الفضة للقمر (٥٥) بشكل يكاد يكون محاكاة تراثية لشعر السابقين :

وبَدَا الهلالُ عَلَى الأصيلِ كأنّه ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ نـونٌ مفضضةٌ برقٍ مذْهـبِ

وحين يتحدث عن حروبه وشربه يحدثنا عن لون فرسه (١٢٤) :

بمضمَّرٍ أرنٍ كأنّ سراتـــه ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ بعد الحميم سَبيكةٌ من عسْجدِ
خلصتْ له اليُمْنى وعَمَّ ثلاثةً ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ منه البياضُ إلى وظيف أجرد
فكأنما انتْزِع الأصيـــل رداءَه ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ سلبًا وخاضَ من الضُّحى فى موردِ

فقد خلصت يمناه وصارت ذهبية كظهره ، وكانت القوائم الثلاث بيضاء فى صورة ممعنة فى اللون إمعانا تفصيليا رائعًا .

وهكذا وجدنا العنصرين التقليدين : الفضة والذهب للبياض والصفرة ، جريا فى مضمار التراث .

أما ازدواجية اللونين الأبيض والأخضر فترد مرةً واحدة (ص ١٠٠) ، يقول فى وصف روضة موازنا قصيدة ابن النبيه التى أولها :

يا ساكنى الصَّفح كَمْ عينٍ بكُمْ سَفَحتْ   تكلَّلَتْ بجمـــــانِ القَطْـــــر واتَّزرَتْ

بسُنْدسِ النَّبت والرَّيْحَانِ واتَّشَحتْ

والجمان : اللؤلؤ ، وهو بذلك يمضى فى أثر القدماء فى صفة البياض .

اللون المفرد

قدمنا أن أكثر الألوان المفردة عند البارودى هو الأبيض (١٦ مرة) ، ولعل للبيئة من حوله بعض الأثر فى ذلك الصفاء فى نظره ، ما بين إقامته المتنوعة بين جزيرة الروضة وحلوان والجيزة ، وتنوع رؤيته مابين إقريطس وسرنديب وغيرهما ، وفى ذلك تتنوع الطبيعة فى مظاهرها أمام ناظريه . على أنه حين يذكر الإنسان اللون الأبيض يتداعى للذهن معنى النقاء والطهر والسلام ، ولهذا كانت الحمامة البيضاء رمزًا للسلم أو الاستسلام أو المسالمة ، وربما وصفنا القلب بالبياض مجازاً قاصدين الطيبة وسلامة النية .

وللتصوير البيانى منزلته لدى للبارودى نراه (فى تصوير المنظور المعتمد على حاسة النظر) كما كتب الدكتور محمد حسين هيكل فى مقدمة ديوانه ، لا كما آخذ العقاد (شوقى) فى ذكر أشياء حمراء فى النص النقدى الشهير المتداول على ألسنة النقاد[٦] .

وينصرف اللون الأبيض – فى معظم حالاته – إلى ما انصرف إليه لدى القدماء من بياض الغرة (ص ١٤) ، وبياض اليد (ص ١٢) ، وبياض جيد المرأة (ص ٩٠) ، وتشبيه المرأة بالبدر (ص ٩٨) وتشبيه الخمر بالشمس صفاء (ص ١٠٤) ، والأسنان والدموع باللؤلؤ[٧] والفضة (ص ١٠٤) وهو تصوير جزئى لا يخرج عما ألفناه فى التصوير التراثى ، وقل أن نقف فيه على صورة متكاملة مثلما طمح إلى التشبيه المركب (ص ٩٠) :

كأنَّ اهْتزازَ القُرطِ فى صفْح جيدها   سنَا كوْكبٍ فى مطْلعِ الفجرِ لائح

ويظل البارودى مع ألوان من البيان طامحًا إلى تجسيد الصورة الجزئية النابعة من الرؤية التشبيهية (ص ٤٠) :

لَيْتَ شِعرى متى أرَى روضةَ المنـ ـيل ذاتَ النَّخيل والأعْنـاب
حيثُ تجرى السفينُ مُستَبقاتٍ فَوْق نهرٍ مثلِ اللُّجيْن المذاب
قد أحاطتْ بشاطئيه قُصـورٌ مُشْرقـات يلحْن مثلَ القباب
ملْعبٌ تسْـرَحُ النواظـرُ منـه بيْن أفنـانِ جنَّـةٍ وشِعاب

لكن تلك النظرة الجزئية تظل تستقى من معين الموروث البلاغى ، فالغادة عنده كالبدر إن سفرت ، والظبى إن نظرت (ص ٩٨) :

واخجْلة البدْر إن لاحت أسرَّتها وحيْرةِ الرشـأ الوسنانِ إن لحتْ

وهى بيضاء الترائب ، والدموع كمرفضّ الجمان من العقد (ص ١٧٥) ، والمعنى الكنائى للنعمة والصنيعة الظاهرة المشهورة يصوغه فى قوله : (يد بيضاء) ص ١٢ .

ويستعين بطريق الاستعارة (١٨) :

توارتْ الشمسُ عن ذراهـــا وشبَّ مـن زَهْرِهـا سنـــاءُ

مَنْ قَلَّدَ الزَّهرَ جُمـانَ النَّدى ؟ (١٩١)

فى رَصَفٍ من لُؤلـــؤٍ نُضِّدا (ص ١٩٦)

على أننا نلاحظ أن الشاعر يذكر النجوم ليتخذ اللون الزاهى من إشعاعها وصفاء نورها ، نظرا لالتهابها فى سمائه الصافية ، وأفقه البعيد ، ولم يلجأ إلى تشبيه حبيبته بكوكب – مثلا – من الكواكب لأنها معتمة ، ولهذا يقتصر قصد اللون الأبيض من الشمس والنجوم لصفاء الشعاع وتلألؤه ، ولا نتوقع أن نجد شاعرًا يقصد لونا من تشبيه يعود للأرض أو عطارد أو المشترى مثلا !!

وقد يشع معنى البياض من لفظ تراثى من لوازمه البياض ، وجرى العرف على استخدامه فى هذا المجال مثل . الآرام (وهو مقلوب لفظ آرام جمع رئم وهو الظبى الخالص البياض) ، (ص ٢٣ ، ١٢٣) :

« بخيل كآرام الصريم » – « تجرى به الآرام بين مناهل » .

والكلمة الثانية فى هذا الاستخدام كلمة : الرباب (السحاب الأبيض) التى ترد (ص٣٨) :

ويوم ناعم الطرفين نادٍ عليل الجو هلهال الرباب

يلى اللون الأبيض فى الترتيب اللون الأسود ، ويرد ١٣ مرة ، ويعود – فى معظم استعمالات الشاعر – إلى العيون[٨] السود المكحولة ، وسواد القلب أى سودائه ، والفرس الأدهم ، وغبار المعارك ، والحية ، وينصرف عن الحسى إلى المعنوى فى حالة واحدة هى الحقد .

ويكون تعبيره صريحًا كإطلاق الأدهم على اللون الأسود فى الفرس (٧٨) ، وعلى سويداء القلب (٧٧ ، ٨٣ ، ٢١١) ، وعلى دعج العينين (٨٣) ، ووصف الخويدم (١٨٥) .

وحين يغادر التصريح يلجأ إلى الكناية عن الحقد (ص ١٣) :

. . . . وبكلِّ قلبٍ نُقْطَةٌ سوداءُ

أو التحول (٢٣) :

وكانتْ أوجُهُ المعروفِ سُودًا وكانتْ من نَضَارتها بمـــاءِ

أو العينين (٧٨) : نَظَرَتْ بِكَحْلاوَيْنِ

أو شدة المعركة (١٤٩) : بَعِيدِ سَماءِ النَّقـــعِ

ويظل فى استخدامه الصور البيانية فيرتد بالمعاصرة إلى تجميد الصورة بظلال تراثية وذلك فى وصفه القطار[٩] بالأدهم (٢٧) :

ولقدْ عَلَوْتُ سراةَ أدْهمَ لَوْ جَرَى فى شَأْوِهِ بـــــرْق تعثَّرَ أوْ كَبَا

وهو لا يرتد للتراث بهدف اللون الأسود فحسب ، إذ تتسع مناشدته التراث لتشمل السرعة ، والتنقل ، والقوة وغيرها مما كان يحققه الأدهم قديما والقطار حديثا ، ويعود إلى مثل ذلك فى قصيدة يتحدث فيها عن (الوابور) – ص ١٣١ .

وإذا كان الشاعر يشبه راقود الخمر (أى الدن الكبير) بالثعبان الأسود فى قوله (ص ٣٥) .

فقـــامَ إلى راقُـــودِ خَمْرٍ كأنَّهُ إذا استقبلتْهُ العينُ أسودُ مغضبُ

فإنه يعود لصورة كحل العين بالقتاد (ص ١٦٢) :

قد أظلمتْ منه العيون كأنّما كحَل البكـــاءُ جفونَها بقتادِ

وما أشد البون بين الصورتين نفسيًا ، إذ يتنافر الإيحاء النفسي في الأولى وينسجم في الثانية ، فبينما يكون حال الشاربين هو الأنس واللهو والمرح والإقبال السعيد نراه يجعل الدن ثعبانا أسود مغضبًا ، بينما كانت الصورة الثانية في رثاء زوجته إذ بلغه نعيها وهو بسر نديب ، فكان السهاد والقلق والأرق ملاءمة نفسية مع ظلمة العيون ، والاكتحال بالقتاد المتمكن في الجفون .

وقد يلجأ الشاعر إلى ألفاظ تشع إيحاء اللون الأسود ، ومعظمها ألفاظ تراثية ، من مثل استعماله لكلمات :

(لمياء) اسما لمحبوبته ، وهي في الأصل صفة من اللمى وهو سمرة مستحسنة في الشفة (ص ١٢٨ ، ١٧٦) ، وقد أحب العربي اللون الأسمر ، وردده كثيرًا لوصف البشرة والشفتين أو الرماح .

وصفات : الدكناء (٢٩) . وأغبر كالح (٩٥) ، وأغبر قاتم (١٥٩) .

ومع إشعاع هذه الكلمات لمعنى السواد أو السمرة نرى إشعاعا نفسيا ملائما لها ، إذ تتلاءم سمرة شفتي محبوبته مع الحب والجاذبية في المثال الأول ، وتقابل الدكناء صفة الخضرة في المثال الثاني ، وتلائم الغبرة ما حولها فتكون كالحة وقت اشتداد الحرب ، ثم تكون قاتمة في القبر ، قبر زوجته ونسوق للمثالين الأخيرين هذين البيتين :

بكَى صَاحبِي لَمَّا رأى الحربَ أَقبلتْ ... بأبنائهـــا ، واليـــــومُ أغبرُ كالحُ
أعْزِز عليَّ بأن أراك رهينـــــــةً ... في جـــوف أغـــبرَ قاتمِ الأسْداد

وهنا نجد الشاعر – كما نجد غيره في حديثنا القادم – يتعامل مع اللون الأسود من خلال الرصيد المعجمي لهذا اللون ؛ إذ نجد اتجاه حركة المعنى في هذا اللون بين ما يشير إلى الحياة استيحاء من قول المعاجم : إن الأسودين هما : التمر والماء ، وهما مصدر الغذاء والحياة عند العربي منذ تاريخه البعيد ، كما أن السواد هو : المال الكثير ، كما أن السواد والسويداء من القلب حبته ، وهنا نكون في جانب دلالة الحياة ، وصدورًا عن هذا المعنى يكون استعمال الشاعر لصفة السواد في مجال جاذبية العيون ، والشفتين ، أو الشعر .

ويقابل هذا الجانب آخر عكسي ، يعني الموت والخطر ، إذ يطلق الأسود على الحية العظيمة ، ويطلق الأسوادان على الحية ، والعقرب وهنا نكون في جانب دلالة الموت في

مقابل الدلالة السابقة على الحياة ، وصدوراً عن هذا المعنى يكون استعمال الشاعر لصفة السواد فى مجال التشاؤم واليأس والإحباط وما جرى هذا المجرى .

ثالث الألوان المفردة عنده هو اللون الأحمر وقد ورد ١١ مرة ، وينصرف ، فى استعماله ، إلى حمرة الشفق والورد والخمر مع إشعاع كلمات : الشفق والجلنار ، وإن أخطأ فى استعمال الشفق لتباشير الصباح (١٠٠) :

وليلةٍ سَالَ فى أعقـابها شـفق كأنَّها بحُسامِ الفجرِ قد ذُبِحتْ

ومن الطريف أنه لم يذكر حمرة الدم مع انشغاله بالحروب ، كذلك حين استعمل كلمة العقيق لم يستعملها بمعنى الحجر الكريم الموحى بالحمرة بل قصد بها الوادى والموضع المعروف بهذا الاسم ، وحين استعمل كلمة الياقوت قصد بها اللمعان (١٧٤) ، والحمرة (١٩) .

وهو يكنى بكلمة الأحمر عن شدة البأس (محمر الحماليق) — ص ٣٣ ، أو عن شدة الحياء — ص ٦٠ ، ويكنى بكلمة حمراء عن الخمر . ص ١٤ ، ١٠١

ويهدف من تشبيهه إلى بيان حمرة الخد كثيراً (٧٧ ، ١٤٨ ، ١٨٧ ، ٢٠٠) ولعل لمجاورة الخدين الأثر فى حمرة الدموع فيما يقصده ، كما نفهم من الصبغ الأحمر (الفرصاد) (١٥٧) :

أَقْذَى العيونَ فأسْبَلَتْ بمدامعٍ تَجْرِى على الخدّيْن كالفِرصـادِ

ويصف الحلى بالحمرة (٤٥) :

وبَيْن العَوالِى فى الخدُورِ نَواشِيءٌ من العين حُمْر الحلْيِ بيض التَّرَائِبِ

رابع الألوان هو اللون الأخضر ويرد ثلاث مرات بشكل تقريرى مباشر صفة لمنابت خضراء (ص ١٩) ، والفروع الخضراء (ص ٢٩) ، ومرعى اللهو مخضر الجناب (ص ٣٧) ، وإذا كان هذا اللون يرد قليلا ، فإنه قد يشع إيحاؤه فى مواطن عديدة من ديوانه . وقلة انشغاله بهذا اللون ترجع إلى تعدد موضوعات الشاعر بين الشكوى والرثاء والخمر واللهو والغزل والفخر ونقد بعض العيوب الشائعة ، والحكمة ، والهجاء ، ووصف الحرب ؛ مما شغله عن هذا اللون كثيرا مع كثرة وقوع عينيه عليه فى مصر وخارجها ، وإن كان من الحق أن نقرر أن ألفاظا عديدة ترد موحية ومتصلة بالخضرة لكن اللون غير مقصود ذكره عند الشاعر .

وخامس هذه الألوان هو اللون الأصفر الذى لا يرد إلا مرة واحدة فى صيغة (التبرى) نسبة إلى التبر (ص ٣٧) :

وربَّت رَوْضـــــةٍ مِلْنَا إليْها   وقَرنُ الشمس تِبْرِى الإهابِ

كما يرد غير مباشر مرات محدودة .

* * *

لقد تساءلنا من قبل عن منزلة اللون فى صورة الشعرية بين عناصر مكوناتها .

وحين نتأمل الصبغة اللونية للصورة الشعرية عند البارودى سنجدها عنصرا من بين عناصر ، وحسا من بين محسوسات لقد اتجه – كشعراء جيله – إلى الصورة الحسية ، ولم تكن الصورة الملونة فى طليعة صوره المحسوسة . بل لم يكن اللون فى طليعة العناصر الأخرى فى الصورة الواحدة ، أى لم يكن اللون مقصودًا لذاته فى الصورة ، كما أنه لم يكن موطن القصد والدلالة فيها . فربما صاحبه غيره ، بل ربما تقدمه فى العناية ، فرسم الريح فوق صفحة الغدير حركة أكثر منه لونًا ، وغناء الورقاء يتجلى فى صوتها لا فى امتزاج لونها من البياض والسواد ، بل قد يضاف لحركة الريح فوق الغدير صوت تنقيط السحابة ، وقراءة الحمائم ، والشعر لا يرسم صورة مرئية قدر ما يحدث من إيقاع صوتى ، والشيب لا يقصد منه لونه بل آثاره الحسية الأخرى ، وحمرة الخد مرتبطة بأوصاف حسية أخرى ، وألوان الهيجاء تبدو فى جلبة حركتها وهيئاتها وأشكالها . وألوان الخمر تبدو فى حركة مزجه ، وحركة شربه ، وهيئات شاربيه ، وأوانيه ، وما يصاحب ذلك من صوت مسموع .

وتتحرك الأحداث المتمثلة فى الأفعال مكونة الحركة والهيئة إلى جانب اللون ، فنراه حريصا على الأفعال :

صدعت ، مرت علينا ، تريك الشمس ، أقلب . انتزع ، تجرى السفين . تسرح النواظر ، نظرت ، جرى برق .. إلخ .

أو واو الحال أو الحال : والصبح باسم ، تارة وطورًا .. إلخ .

أو إضافة ذوق الطعوم : ألذ من الشهد .. إلخ .

أو شمها : الريحان .. إلخ .

أو وصف الحركة : اهتزاز القرط .. إلخ .

أو بيان الضوء . وهو كثير جدًا .

مما يدل على نظرة المساواة لدى البارودى لعنصر اللون مع غيره من العناصر الحسية ؛ إذ يولى اهتماما بكل ما هو محسوس ، فيشم ريح الخزامى ، ويسجل الحركة ، والصوت ، وهو هنا – شأنه شأن الشاعر دومًا – يختلف عن الرسام بعنايته بالفعل والحركة ، مستغرقًا زمنًا فنيًا يطول أو يقصر حسب تفاعل الحركة فى الصورة ، ووجود الزمن فى التصوير الشعرى والموسيقى هو ما يفرق بينهما وبين عمل الفنان التشكيلى الذى يتجمد الزمان لديه فى مكان .

هــوامش

(١) عباس العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، الأميرية ، ١٩٧٣ ص ١٢٢ ، وعمر الدسوقى ، فى الأدب الحديث جـ ١ ، ١٨٤ - ١٨٥ ومحمود سامى البارودى ص ٣٠ ، والدكتور شوقى ضيف ، المصدر السابق ذكره ، ص ١٥٦ وما بعدها .

(٢) مقدمة الديوان ط ١٩٥٣ ص م وما بعدها ، وانظر رأى الدكتور زكى نجيب محمود ، فى أن البارودى اعتمد ما قرأ أو سمع فى تصويره ، وإحساسه بجرس الكلام ، مما جعله يقع فى أخطاء مثل : جعل الرياح شمالية وشرقية معًا ، وجعل الصبا بمصر تحمل المطر ، وهى ليست كذلك بمصر ، وجعل الثمار تحمر فى الربيع وهى لا تكون إلا صيفًا بمصر ، (مهرجان محمود سامى البارودى - المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دار المعارف ١٩٥٨ - رأى فى شعر البارودى ص٦٣-٨١) .

(٣) الدكتور شوقى ضيف ، المصدر السابق ذكره ١٨١ .

(٤) الدكتور محمد النويهى ، نفسية أبى نواس ، الخانجى ط ٢ ١٩٧٠ .

(٥) ازدواجية الأبيض والأسود تذكرنا بتصور ابن سنان الخفاجى لجريان حروف الكلمة فى السمع مجرى الألوان من البصر ، وحديثه عن الألوان المتباينة : « ولا شك فى أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب ما بينه وبين الأصفر ، وبعد ما بينه وبين الأسود » ، سر الفصاحة تحقيق عبد المتعال الصعيدى ، صبيح ، ١٩٦٩ ص ٥٤ .

(٦) ط الأميرية ١٩٥٣ ص ك إلى ع . وقد ورد نص العقاد فى (الديوان فى الأدب والنقد) الذى أصدره بمشاركة من المازنى (يناير ، فبراير ١٩٢١) ، وقد أكثر الدارسون من ذكر هذا النص لأهميته وتزداد هذه الأهمية هنا لاتصالها بالصورة المحسوسة وبخاصة الصورة اللونية : (وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئًا (أحمر) تم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى (الاحمرار) فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء (حمراء) بدل شيء واحد ... إلخ) .

كما تبدو أهميته - أيضًا - فى ربطه بين ذكر اللون أو الرسم والأثر الشعورى : (وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه) - ط ٣ ، دار الشعب ص ٢٠ ، ٢١ .

(٧) جريا مع التراث يقصد الشاعر من اللؤلؤ أشهره عند العرب وأحسنه وهو الأبيض ،

ولا يقصد الأنواع الأخرى التى قد تشوبها بعض الألوان كالوردى والأخضر والأصفر والأزرق والأسمر ، وهناك لآلىء سوداء غالية الثمن لندرتها (الموسوعة العربية الميسرة) .

(٨) تتناول المعاجم ألوان العينين بإفاضة نذكر منها على سبيل المثال : الدعج : شدة السواد مع سعة المقلة ، وملتحة شديدة السواد ، والبرج : إحاطة بياض العين للسواد كله ، أو سعتها وكثرة بياضها ، أو نقاء بياضها وصفاء سوادها ، والحور : اشتداد البياض والسواد ، والشهل : أن تشرب الحدقة حمرة ليست خطوطًا حتى يضرب سوادها للحمرة ، والزرق : خضرة الحدقة ، فإذا اشتد الزرق وضرب إلى البياض فهو الملح والملحة ، وعين مغربة : زرقاء قد أبيضت أشفارها ، والمرهة : بياض حماليق العين ، والأمقه : المحمر المآقى والجفون ... إلخ (لمزيد من الحديث عن اللون والألوان يرجع إلى المخصص لابن سيده) .

(٩) انظر شوقى ضيف ، البارودى ص ١٥٣ ، ١٥٤ للتعليق على الأبيات .

(ب) عند نزار قبانى :

اللون المركب

فى استعانة الشاعر باللون المركب نجد جملة من الألفاظ يكثر تكرارها وهى تحمل – فى بعض الأحيان – صفة اللون المركب . من هذه الكلمات :

الثلج ، والشمع ، والخمر ، والليل . والمرمر ، واللؤلؤ ، والبذر والجنى ، والضوء .

والثلج ذو مدلول أبيض ، لكن الشاعر قد يقرن السواد إلى البياض فى معرض تناول التقلب والشطط الانفعالى ، حين يتحدث (إلى لئيمة)

أنت لى ١٣٢ غير مبال بالمعنى الجانبى لهذا اللفظ من برودة :

أنا جَبَانٌ سَوَادى ثَلْجٌ وطُهْرِى عَفَافُ

وهذا الجمع بين المتناقضين يتعدى وظيفة استخدام التضاد إلى حدة التقلب ، وفداحة التناقض .

وتتجلى دلالة الثلج – فى الأعم الأغلب عنده – فى صفة البياض للنهد :

ونَهْدًا راهِشَ المنقــارِكالثلــــــجِ النَّدِيــفِ

كُرَتَانِ من ثَلْجِ الشّمال من الصَّبــاح الأكْــرم

(أنت لى ٩٢ ، قالت لى السمراء ١٢٨) .

أو لبياض الأسنان استيحاء للوصف التراثى (قالت لى السمراء ٦٧) :

كلَّما حدَّقتُ فيها ضحكتْ وتعرَّى الثلجُ فى أسـنانها

وقد يدل على النقاء والصفاء (قالت لى السمراء ١٩٧) :

أُحِبُّكَ أنْقَى من الثلْج قلبًا وأطهـر من سبحةِ العابِدَهْ

وقد يدل على بياض ركبتى المرأة فى الواقع أو فى أحلام اليقظة (قصائد ١٠٠) .

وامْضغْ ثلـوجَ الرُّكْبتين فإن رحَلتْ فُصُولُ الثَّلج فاخترعِ

أو لبياض جسدها بعامة (قصائد ١٥٣) ، و (أنت لى ١٤٢) .

وهنا نرى أن البياض ، ثم الصفاء والنقاء هما موطن الاستخدام التصويرى لكلمة الثلج – وهى ذات حديث طويل لدى العلميين – ولم يقصد الشاعر إلى معنى البرودة إلا مرتين إيحاء بعدم المبالاة وموت العاطفة (قصائد ١٣٠ ، ١٣٤) :

وَأَراكَ تَمْنَحُهَا يـداً مثلوجـةً ذاتَ السـيدِ
مـا بـالُ أيدِينـا مشنّجة فالثلج غَمْرٌ إنْ تَصافَحْنـا

أما الشمع فيوحى بالحمرة تارة ، وبالبياض تارة ، ويهمنا – فى المقام الأول – قصيدة سميت بهذا الاسم من ديوانه (قصائد ١٥٠) نجتزىء منها قوله :

كُلِى شُموسًا وامْضُغى أَنْجُمًا لا تَقْنعى مَنْ أنتِ إنْ تَقْنَعِى
ولَقطِى الغُـروبَ عن حَلْمةٍ كسْلى بغيرِ الـوردِ لَمْ تُزْرَعِ

. . . .

والنَّهدُ مِشكاكُ النجوم الذى عرفتُـه أصغرَ من قَبْضتى
حُقًّـا من اللؤلؤ كم جئتُـه أعْجنُه بالجرحِ والأدمـعِ

وهنا نجد أنفسنا مع البياضِ التى ترشّحه كلمات : اللوز ، والشموس ، والأنجم ، ومشكاك النجوم ، واللؤلؤ ، مما يوحى ببياض جسم المرأة ، وهى الصفة الشائعة فى غادة شعره دوما ، كما يعبر فى وصف الشمعة بالبياض صراحة فى (أنت لى ٩١) .

ثم نجد أنفسنا أمام لون آخر توحى به طبيعة الشمعة المشتعلة ، وترشحه كلمات : الغروب ، والورود ، والجرح مما يوحى بالحمرة ، وهو اللون المستوحى من الشموع فى (أنت لى ١٢٨) وفى أخرى عنوانها (الصليب الذهبى) فى (أنت لى ٧٠) يميل للون الأبيض :

عَلَى قالبَىْ شمْعٍ يمـدُّ بساطَه ومِنْ دوْرقىْ ماس يعلُّ ويرشفُ
يَتُوه على كنزَىْ بيـاض ونعمةٍ ويكرَعُ من حُقّىْ رَخام ويسرف
أيشكو وهَل يشكو الذى تحت رأسه حـريرٌ وأضـواءٌ وَوردٌ مُنتَّف

ويرشح البياض : الماس ، والرخام ، والأضواء .

وفى أخرى عنوانها (مانيكور – أنت لى ٦٩) يتحول للون الأحمر ، إذ يصف أنامل المرأة المصبوغة بالسلم العاجى :

وتُفْرِزُ الغروبَ ألفَ جدْول هَريقِ هنيهةً فالسُّلَّمُ العاجىُّ فى حريق
عشرُ شمـوع أُوقدتْ فى معبدٍ عتيقِ يا ظفرُ يا وردىّ يا سـجادةَ العقيق

واللون المقصود هنا هو الأحمر وقد ترشحه كلمات : الغروب ، والحريق ، وإيقاد الشموع ، والعقيق إلخ .

وإذا كنا قد رأينا هذا التعدد فى قصائد متنوعة ، وقد تكون متباعدة ، فقد نرى تعدد دلالة لون الشمعة فى القصيدة الواحدة ما بين : البياض والصفرة والشقرة والحمرة فى قصيدة (أنامل – أنت لى ١١٦) :

لَمَحْتُها إذْ نَسَلَتْ قفّازَهـا المعطَّـرا
وأوقـدتْ شموعَهـا العشرَ وقالتْ هل تَرى

. . . .

مَعِى يدٌ جميلـةٌ تغـزل شمعًا أصفـرا
يدٌ غـديرُ فضةٍ مِنَ النجـومِ قُطِّـرا
أنهارُ ماسٍ خمسةٌ ترشقُ دربى جوهـرا
أنامـلٌ كأضلعِ البيـانِ سـالتْ مرمرا

. . . .

أرجـوكِ ردِّى مِخْلبًا عنِّى غَميسًا أحمـرا

فهو يذكر الصفرة ، والفضة ، والنجوم ، والماس ، والمرمر (وسنتحدث عنه) وأحمر ، وهكذا تتعدد الألوان للشمع فى عمل فنى واحد ، فمالمقصود منها ؟ ، وهل وقع فى تناقض أو فى فوضى استخدام الألوان دون أن يتعدى مرحلة الانشغال بأثر اللون الحسى إلى مرحلة فنية أهم وهى الارتباط بالشعور المسيطر على التجربة الشعرية ؟ لكى نتجنب الحدس أو المبالغة علينا أن نتساءل هل تنعزل الرؤية الفنية للشاعر عن نفسيته ؟ إذا كانت الإجابة بالايجاب فإن علينا أن نسلم بتنوع إشعاع اللون أمام ناظرى الشاعر تبعًا لتنـوع

عاطفته ومزاجه الفنى ، فقد يتراءى الأبيض أمام عينيه وداخل بصيرته رمزًا للسلام الذى يظلل علاقات الحب ، وقد تتلاقى إشعاعات حلى المرأة مولدة صفرة براقة ، وقد تتكون الصورة الشعرية للمرأة وسط إسقاطات لونية ممتزجة تختلط فيها درجات اللون الأحمر والأصفر ، ومن هنا تبقى علاقة الجزئية والكلية ، والعموم والخصوص هى المهيمن الحقيقى على إشعاعات اللون عند الشاعر فى مواءمة بين اختلاف جسم المرأة عن أظافرها ، واختلاف رؤية المرأة مع إشعاع الشمس أو فى ضوء النجوم ، وقت الأصيل أو وقت الغروب ، فى الشفق أو فى الغسق ، وتباين الرؤية تبعا لتباين حالات النفس الشاعرة من ميل أو نفور ، وشدة أو فتور ، وغير ذلك من حالات النفس البشرية وبخاصة نفس الشاعر ، وبذلك لا يتأتى لنا أن نعامل اللون عند الشاعر معاملتنا للون عند مصانع الصباغة ، وتجهيز الألوان ، مما يجعلنا نقبل منه لوحاته ونتأهب لكى نفهمها ونعيها فى إطار ما تثيره من شعور غنى فى عالم المرأة ينجح فيه نزار نجاحا ملحوظا جعله لا يجعل حسية اللون صورة يسيرة مبتذلة . بل ومضة شعورية مؤثرة .

غير أننا لا نطمع إلى الالتقاء بذلك الإضمار التصويرى الذى يلوح للقارئ بثغرات يشغلها بفطنته وحسه الأدبى بما يثيره الإيحاء ، كما لا نلتقى بذلك التغريب الذى يختار من العلاقات رموزًا ذات نسق خاص تجعلها فى غموضها الظاهرى ذات تماسك وتآزر لا مغلقة مستعصية . ولا مبتذلة ميسورة .

وحسية نزار تدنيه من عالم الصورة الشعرية باعتبار النماذج البصرية أكثر المحسوسات فى التصوير الأدبى . لكن يبقى بعد ذلك أن الوضوح قالب مأثور لدى شاعرنا . وأن صوره الشعرية غالبًا ما تبدو مفككة الروابط بالنسبة للسياق العام ، فما دمنا قد سلمنا أن الصورة الشعرية ذات علاقات بمثيلاتها ثم هى ذات علاقات بالنص بوجه عام ، فإن صور نزار قبانى يبقى لها ظهور واضح يكاد يعزل الصورة عن صور النص وإن لم يصل هذا الانعزال إلى درجة التناقض . إن علينا أن نفهم أن الصورة الملونة خط فى لوحة ، وعلينا - حينئذ - أن نقف - بيسر - على تلاؤم هذا الخط مع خطوط اللوحة أى خضوع الصورة للعاطفة السائدة فى النص والانفعال المنتشر فيها ، كما أن على الصورة أن تصل بنا إلى المجرد عن طريق المحسوس ولا تقدم المحسوس لذاته .

وقد نجد فى الصور التالية تحققًا لما افتقدناه فى الصور السابقة ؛ إذ نقف على بعض

صور الليل لدى شاعرنا ، وما يشكله النور والظلام والضوء والفحم من ثنائية ضوئية متقابلة تثير شعورًا ودلالة ، وكذلك صور الخمر ، واللؤلؤ ، والمرمر ثم ما ينجم عن ذلك من أثر نفسى ، هو والأثر الشعورى أغلى ما تهدف إليه الصورة من أهداف .

أما الليل فمن سماته السريعة الورود للخاطر الظلمة والسواد ، غير أن الشاعر لا يكتفى بذلك بل يتعداها إلى إيحاءات تتجاوزها من الستر للعاشقين ، إذ يكون ظلام الليل ستارًا يخفى عن أعين الرقباء ، ولهذا يقرن الشاعر بين الستر والإخفاء من ناحية ، والكشف والإظهار من ناحية أخرى فيقابل الليل (بالشمعدان) المضىء ، حتى ليجعل لليل صورة الخدين فى انبساطهما على وتيرة واحدة ولون واحد حتى تجىء (الغمازتان) أكثر تظليلا وسمرة فيكون ذلك من دواعى بروزهما على صفحة الخدين ، تمامًا كما نرى لدى الشعراء الذين يتحدثون عن الخال ، إذ ترد سمرته بمثابة الجاذبية فوق سطح الخد ، وتحقيقا لاختلاف درجات اللون .

وهذا التقابل بين أسود وأبيض أو درجات كل منهما يثير السعادة والبهجة ، ويحول دون رتابة اللون الواحد وما يوحى به من ملل ، فتكون الغمازتان – ومثلهما الخالان – بمثابة منبِّه للشعور ومزيل للسأم فى آن واحد . يقول نزار قبانى (أنت لى ٣٣) :

وَيَعْرفُ اللّيْلُ أنّا كُنّا لهُ شَمعدانْ
نهدِيه حتّى كأنّا لِلّيلِ غمّازَتانْ

أما الستر والكشف فيتقابلان فى (أفيقى) من (قالت لى السمراء ١٣٠) :

أفيقى من اللّيلة الشّاعلهْ وردُّى عباءَتَكِ المائلهْ
أفيقى فإنَّ الصباحَ المُطلَّ سيفضحُ شهوتَكِ السافلهْ

كما يتخذ من ثنائية البياض والسواد مقابلة حسية تظهر بياض جسم المرأة حتى ليكون كالمرآة (سامبا ٢٠) :

أىُّ مغْزل حاكَ أكْتافًا عَرايا هِىَ فى اللّيلِ مَرايا تتنقَّلْ

ويتصل بالليل الضوء والفحم فى مقابلة بين العزة والرفعة وعلو المنزلة من ناحية ، والاستهانة والضعف والصغار من ناحية ، إذ تنقد الفتاة الشرقية وضعها الاجتماعى

ساخطة على ما تتوهمه قيودًا تحول دون مساواتها بالرجل ، فتقول (يوميات امرأة لامبالية ٩٦) :

يَعُودُ أخى مِنَ الماخُورْ
مثلَ الدّيكِ نشْوانا
فسُبحانَ الذى سوَّاه مِنْ ضوءٍ
ومن فحمٍ رخيصٍ نحْن سوَّانا
وسُبحان الذى يمحُو خطاياه
ولا يمْحو خطايانا

ويتصل بذلك تصويرها مجتمعها تصويرًا نابعًا من سجن الحريم المتطلع إلى ضوء الشمس ، فى مبالغة قد لا ينهض الواقع دليلا بصدقها ، تقول فى القصيدة السابقة ٥٤ :

أنَا بمحَارتى السوداءْ
ضوءُ الشمس يُوجِعُنى

ثم تقول موازنة بينها وبين قطها فى التمتع بالحرية (٧٩ ، ٨٠) :

أُفكِّرُ أيُّنا أسْعَدُ ؟
أنا أمْ قطُّنا الأسودْ
أنا ؟
أم ذلك المنذودُ سلطانًا على المقعدْ ؟
سعيدا تحت فروته
له حريةٌ وأنا
أعيشُ بقمقمٍ مُوصَدْ

ومن ثنائية الضوء والظلام والشمس والنجوم تبرز فتنة جمال العينين :

المسَا شلالُ فيروز ثرىّ   وبعينيك ألــوفُ الصورِ
وأنا منتقـــلُ بينهمـــا   ضوءِ عينيك وضوءِ القمرِ
(قصائد ٢٠)

وقوله فى (أنت لى ٢٦) مضيفًا – كعادته – الحركة إلى اللون :

سألتِني اللعبَ معى ورُحْنا نقطُرُ الضوءَ بكل نجمٍ
وندرزُ الصباحَ وشوشاتٍ مُنْطَرِحِينَ فى جـوارِ كرْم

وقوله فى (قالت لى السمراء ٦٦) :

آه من قُبَّعة الشَّمسِ التى يلهَثُ الصيفُ على خيطانها
جولةُ الضوءِ على رُكْبتها زلزلتْ روحىَ من أركانها
هى من فنجانها شـــاربةٌ وأنا أشــربُ من أجفانها
قصة العينين تستعبـــــدُنى مَنْ رأى الأنجم فى طوفانها؟

وهكذا يمضى الشاعر مع ثنائيات ضوئية متقابلة سوادًا وبياضا لمعان نفسية تتصل بتجربته الفنية ليبين عن جملة من العلاقات العاطفية تتراوح بين السعادة والكآبة ، التفاؤل والتشاؤم فى مواضع شتى من شعره (قالت لى السمراء ٢١٢٧ وقصائد ١٥٢) .

ومثل هذه الثنائيات المتقابلة : تقابل البذر والجنى ، أو العطاء والأخذ فى قوله عن بيت الحبيبة فى (قالت لى السمراء ٩٨) حيث يضع بذور الحب والعطاء ليجنى وردًا كما يصنع ويلقى الراعى فى تجربته مع الزراعة :

قَلَعْتُ أهْدابــى وسوَّرتُهـــا وردًا على الشُّرفـــة والمَدْخلِ
أرقُبُ أنْ تأتِى كما يرقب الـــ ـراعى طلـوعَ الأخضر المقبل

هنا نجد الشاعر ينطلق من مرحلة الحواس الملونة والمدركة بالعين إلى مزج لها بالمجرد متجاوزًا حدود الدلالة الحرفية إلى ما وراءها ، محققًا نوعًا من العلاقات ذات المعانى المتجددة فيرحب المعنى ويتسع ولا ينحصر فى مشهد من مشاهد الغرام فحسب ؛ إذ يدنو إلى عالم رحب من الخيال تقدم فيه الصورة معانى الحرية ، والنقد الصارخ ، والتمرد ، والاحتجاج ، والطموح للمساواة ، والموازنة الساخرة ، وكل هذا يطريق غير مباشر يفيد من قانون الترابط أو تداعى المعانى . associationism وذلك بتداعِ حسى ، وآخرِ صوتى ، وآخر إيقاعى .

أما الخمر والنبيذ فهما لحمرة الشفتين والفم ، حيث الفم النبيذى (قصائد ١٦) وقوله ص ٨٩ :

شَفَةٌ كآبار النّبيذ مَليئة كَمْ مرةٍ أفنيتُها وفَنِيتُ

وحمرة المنديل (قالت لى السمراء ٧٥) :

مِنديُلك الخمرىُّ أُحيّا بهِ		ففيه مِنْ طيبِك بعضُ الرشاشِ

وحمرة جسد المرأة (قالت لى السمراء ١٢٣) .

خمْريةٌ كلَوْنِ عاطفتى		واهمةٌ مثل غدى الواهمِ

وشقرة النهدين ونضارتهما (قالت لى السمراء ١٢٧) .

كما نرى اللؤلؤ للبياض والنقاء فى معظم حالاته (قصائد ٩١ ، ٩٢ ، ١٢٢) ، والصفرة فى مواضع أخرى .

ويريد بالمرمر البياض الصافى الأملس ، غير أنه يحول جمود هذا الرخام – وواحدته مرمرة – إلى حرارة وحيوية تتعدى قول الأعشى وتفوقه بما بثه نزار من حرارة وحركة . يقول الأعشى :

كدُمْيةٍ صُوِّر مِحْرابُها		بمذْهَبٍ ذِى مَرْمرٍ ثائرِ

ونزار يستعير المرمر لأظافر المرأة (أنت لى ٦٧) :

وَغَرَّدَ المقصُّ فوقَ المرمر الغريقِ
يحصُدُ فى نُقْلةٍ نُحاتــةَ البَريقِ

أو لجسمها (قالت لى السمراء ١٢١) :

يا طيب شلاَّلَيْن من فضةٍ		شــالاً عَلَى مقالـعِ القمرْ

أو بلا صفة حسية محددة (أنت لى ٢٣) : ومرمر مراهق .

والمهم – فى ذلك كله – الأثر النفسى لتلون هذه الثنائيات من اللون المركب ، إذ يبقى أثرها النفسى فى النص ومتلقيه وتأثرها النفسى من نفس شاعرها تبعا للسياق العام فى النص كله أى الخطاب الشعرى .

وتبعًا لذلك قد تتفاوت دلالات اللون نفسيا ، فإذا شاع أن اللون الأخضر للحياة والتفاؤل كان لنا أن ندرج تعبيرات الشاعر : مخضرة الخطوة ، والرسائل الخضراء ،

والبحيرة الخضراء (قالت لى السمراء ٣٨ ، ٥٠ ، ٨٠) ، ومصباحى الأخضر (يوميات امرأة لا مبالية ١٤٢) ، والعقدة الخضراء ، ورباط العنق الأخضر (قصائد ٤١-٤٣ ، ٧٦) ، وزيتية العينين ، والفستقى ، والفيروز ، ووصف الأخضر صراحة (قالت لى السمراء ٧٨ - ٨٣) وإن كان هناك من يرى للخضرة[1] إلى جانب التحدد والخصوبة ، النمو والاستطالة بتضخم قد يولد خوفا أو يبدد أمنا ، وفى ذلك تفسير بعيد متكلف .

وإذا شاع أن اللون الأزرق للصفاء والراحة النفسية جاز لنا أن نطوى فى زرقة تعبيرات الشاعر : الحجرة الزرقاء ، وسماوية العينين (قالت لى السمراء ٧٣ ، ١٠٤) ، والرسائل الزرقاء ، وكراستى الزرقاء ، وأوراقى السماوية (يوميات امرأة لا مبالية ٣٦ ، ٦٧ - ٦٩) ، ورحلة فى العيون الزرق (قصائد ٧٣) ، والعرب تطلق صفة الزرقة على الماء وعلى الأسنة لشدة الصفاء .

وربما اكتسب اللون الأحمر فى العصر الحديث فى العرف صفة الخطورة والمنع . ويسير فى هذا المعنى تعبير امرأة اليومياتِ عند نزار عن كراستها والتغلغل إلى أسرارها الممنوعة (ص ١٤٣) :

وفَضُّوا ختْمَك الأحْمرْ

وقد تتطور الخطورة إلى الرعب مثلما نجد فى القصيدة ذاتها من صفة الاحمرار للشدق (ص ١٢٧) .

كَمَخْلوقٍ خرافىٍّ
يعيشُ بذهْننا الرجلُ
تصَوَّرْناهُ تنِّينا
له تسعون إصبعة
وشدقٌ أحمرٌ ثمِلُ

وربما فاق اللون الأسود هذه الألوان بإيحاءاته الموحشة فى قصيدة اليوميات السابقة (ص ٥٢ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٠٧) :

كحوتٍ أسود الشفتين يَبْلعُنى

والعقدة السوداء ، وجدران الزنزانة السوداء .. إلخ .

لعل فى هذا ما يفرض على دارس الصورة الملونة أو التلوين فى التعبير الشعرى ضرورة مراعاة الصلات الداخلية والخارجية للخطاب الشعرى تجاوزاً لحدود الكلمة معجميا ، وانطلاقا بها فى علاقاتها مع غيرها من الكلمات والحالات والصلات .

وعلى رأس الصلات الداخلية ما ينبثق من صلة الكلمة بالموضوع الشعرى فى التجربة وملاءمتها إياه ، واختلاف درجة وجودها تبعا لاختلاف طبيعة التجربة الشعرية ، إتماما لإسهام الكلمة فى الصورة والبناء الرمزى بما تشعه الكلمة من إيحاء أدبى ورمزى وأسطورى وحضارى ، ومن ذلك : الصلات الصوتية بين هذه الكلمة وسائر كلمات النص ، وصلتها بالإيقاع الشعرى والروى ، وصلتها بعنوان القصيدة الملخص لموضوعها والذى يكون نصًا موازيا أو مختزلا كما يقولون .

لقد ذكر اللون الأحمر ٦٠ مرة ضم ديوان (أنت لى) أكبر قدر منها (٣٥ مرة) ، كما انفرد هذا الديوان من اللون الأبيض بأكبر قدر أيضا (٢٢ من ٥٧) ، وهذان هما أكثر الألوان شيوعا عند الشاعر - كما قدمنا - واطردت القاعدة فضم الديوان أكثر ألوان الأصفر (٤ - ٦) والأزرق (٥ - ١٣) ، وهكذا ضم هذا الديوان - إحصائيا - أكبر قدر من هذه الألوان : الأحمر والأبيض والأزرق والأصفر .

بينما انفرد ديوان (قصائد) بأكبر قدر من : الأسود (٨ من ٢٩) ، والأخضر (١٣ من ٣٩) .

فهل لذلك صلة بالموضوع الشعرى للديوان ؟

لقد قلنا إن الموضوع الأثير عند الشاعر هو المرأة وما يتصل بها من ألوانها وأجوائها وأعضائها ، ومتأمل التجربة الشعرية فى الديوانين لا يقف على سمات تفرق بينهما فى الموضوع ، ففيهما حديث عن ملابس المرأة وعينيها وشفتيها ونهديها .. إلخ ، وفيهما نقد لنماذج من المرأة (حبلى - مشبوهة الشفتين - رسالة من سيدة حاقدة - أوعية الصديد . وذلك فى (قصائد) ، و (إلى لئيمة فى أنت لى) غير أن ديوان (قصائد) يمتاز من ديوان أنت لى بأنه يتقدم عنه خطوات فى ميدان النقد الصارخ للمرأة وغيرها ، رغبة فى مداعبة بعض القضايا الاجتماعية والوطنية والقومية ، فهو يختم قصيدة (إلى عينين شماليتين) - ص ٦٩ بالعودة إلى وطنه ، ويرتبط بوطنه الأول سوريا فى قصيدته (عودة

أيلول ص ٣٧) بل يفرد قصيدتين فى آخر الديوان ينقد فيهما – نقدًا صارخا – العرب ، وذلك في (قصة راشيل ص ١٦٤) ، و (خبز وحشيش وقمر ص ١٧٦) .

وقد خلتا أو كادتا من اللون لأنهما خارجتان عن دائرة جسد المرأة بأهدافهما القومية ، وفى هذا المجال نجد قصيدته (إفادة فى محكمة الشعر)[٢] ؛ إذ كانت فى مناسبة قومية ، وإن حفلت باللون حيث ذكر فيها ١٨ مرة ذكرًا مباشرًا ربما كان نتيجة الروى أكثر مما اقتضاه المعنى ، إذ كان الروى الهمزة المضمومة المسبوقة بالردف بالألف ، وهذا ما يتفق مع الأوصاف حمراء ، صفراء .. إلخ . كذلك كانت قصيدته المستقلة (سامبا) ؛ إذ كانت مستقلة ، ولم يعبأ فيها باللون كثيرًا برغم كونها – كما عبر كاتبها – رقصة شعرية .

ولعل فى هذا ما يفسر سر شيوع ظاهرة اللون الأسود فى هذا الديوان أكثر منه فى أى ديوان آخر ، بما فى ذلك من إشعاع التشاؤم والانقباض والحذر والريبة والشك والخوف والحزن . بل اليأس .. إلخ ، وحين نجد اللون الأخضر نجده لبيان التضاد بين النمو والضمور مما يبين عن حيرة الشاعر إزاء التناقض الصارخ فى مجتمعه ، ومن المفيد أن نتذكر تعليق المعاجم على لون الخضرة ؛ فقد سموا الأسود أخضر ، والخضرة فى ألوان الإبل والخيل غبرة تخالطها دهمة ، والخضرة فى ألوان الناس السمرة ، وفى الحديث الشريف : (إياكم وخضراء الدمن) ، وهى المرأة الحسناء فى نبت السوء . ومن معانى السمرة : السمراء الحنطة ، والأسمران : الماء والبر ، وقيل الماء والريح ، وهكذا نجد وشائج قربى بين اللونين فى إيحاء الحديث الشريف ، والصلة بالإرواء والطعام للنفس وبذلك تطور ديوان (قصائد) الصادر سنة ١٩٥٦ ، ولهذا العام دلالة ، بعد صدور ديوان (أنت لى) سنة ١٩٥٠ وقت أن كان الشاعر فى رخاء عاطفى بلا حدود ، لقد استخدم الشاعر اللون الأسود فى (قصائد) للقمر ص ٤٧ ، وللدموع ص ٩٢ ، بينما كانت دلالة السواد فى أنت لى لشعر المرأة وعيونها وكحلها ، والليل الساتر المسامر (ص ٣٣) ، أما فى (قصائد) فنجد سواد لون المداد الذى يكتب به الشاعر مرتين ص ١٠٨ . وقد تطور هذا السواد فى قصيدة نقدية تعد تطورا للشعر الناقد عند نزار . وهى قصيدة (يوميات امرأة لا مبالية) ص ٥٢ ، ٥٤ ، ١٠١ التى طبعت مستقلة »[٣] .

وقد نجد اتصالا بين عنوان القصيدة واللون الشائع فيها كما نرى فى أنت لى (٩٤ ، ٩٥ ، ١٢٦ – ١٢٨ ، ١٤١) ... إلخ .

على أن من المهم التوقف عند صلة الألوان بالموضوع الشعرى عند نزار ، وهو المرأة ، لقد وقع هذا الشاعر فى خطأ فنى كبير ضيق أفقه الشعرى حين جعل شعره يتعلق بحجرة نوم المرأة ، ويتسلل إلى ثنايا جسدها ، فكان بذلك – فى معظم شعره لا كله – سطحى التناول ، ولسنا بذلك نجرد الإنسان ، بله الشاعر ، من إنسانيته وحسيته ، ولقد أحب الشيخ محيى الدين بن عربى الأندلسى ابنة صديقه الشيخ مكين الدين أبى شجاع ولقب حبيبته بلقب (عين الشمس والبهاء) مستعيرًا اللون الأبيض الصافى الطاهر الرائق ، وكتب فيها ديوانه (ترجمان الأشواق) ، وسواء قصدنا الجانب الصوفى أم لم نقصد من هذا الحب ، فإنا نود أن نسلم بوجود الحسية بل ووجود الجنس ، فللنفس أن تتأثر بالجمال ، وتستجيب للجاذبية . لكن الشاعر فيلسوف عصره ، وعليه أن يوائم بين الخاص والعام لديه . بل ينطلق من الخاص إلى العام ، ولعلى أقف مع العقاد فى تسليمه بالمعانى الحسية فى الأغانى الشعبية وشيوع الحسية فى الشعوب وتفاوتها مع الوعى الحضارى . وتفاوت وجود النظرة الحيوانية ، لكن الشاعر إذا تغنى « فهناك نفس غير نفس الحيوان تتكلم وتبوح هى نفس الإنسان ، حتى حين طمحت النفس المصرية بالحس إلى العالم الآخر فحملت معها فى القبر الزاد والشهوات . لقد طالما تحدثنا عن الشاعر المصرى الذى يدور حول الحس وحول سمات المرأة الجسدية « من الفرع إلى القدم تقاس وتكال » كما عبر العقاد[٤] .

ولن نذهب مع من يتخذون المدخل النفسى لفهم شعر الشاعر ، فيرون شاعرًا شهويًا يقصد الحب والعاطفة ، وشاعرًا انفعاليا يختار القلق والإحساس ، وآخر انطوائيًا يميل للهدوء والنفس والطبيعة ، والشاعر المنبسط والمعقد .. إلخ ، لن نقول بذلك ، ولكنا نقول إن الإنسان والكون هما مسرح تجربة الشاعر يستشرفهما بفكره العميق وخياله الخصب ، وبصيرته ، وعبقريته ، ولا يجمد نظرته فى قالب واحد يحرم شاعريته من خصوبة تعدد موضوع التجربة وتنوعها .

اللون المفرد

١

تراوحت درجة شيوع الألوان فيما درسناه من شعر نزار قبانى بين اللون الأحمر وهو أكثر شيوعا (٦٠ مرة) ، فالأبيض (٥٧ مرة) ، فالأخضر (٣٩ مرة) ، فالأسود (٢٩ مرة) ، فالأزرق (١٥ مرة) ، فالأصفر (٦ مرات) ، ولم يرد ذكر اللون البنى[٥] بشكل

صريح أو غير صريح ، ذلك أن اللون البنى لا يوجد فى أوراق الأشجار ، ولكنه يوجد — كما يقرر علماء النبات — فى أنواع معينة من طحالب .

أكثر الألوان تداولا عند شاعرنا هو اللون الأحمر ، ذلك أن التجربة الشعرية عنده لا تستطيع فكاكا من جاذبية المرأة ، مما فرض على معجمه الشعرى نوعا من المفردات يكاد يسم تعبيره بالجدب اللغوى ، إذ نجد الشاعر حريصا على تكرار ثروة لفظية بعينها تدور كلها فى فلك حسى .

وإذا كان اللون الأحمر يعنى لدى اللغويين المصبوغ بالحمرة التى هى لون الأحمر فإن من إطلاقاته — أيضا — ما يتعدى صفة الحمرة لذاتها ، إذ تجدهم يذكرون أن الأحمرين : اللحم ، والخمر ، كما يوصف به الموت الأحمر أى الشديد ، وفى الحديث الشريف : كنا إذا أحمر البأس ، كما توصف به السنة الحمراء أى الشديدة . بل إنهم يقولون : كل أسود وأحمر أى عربى وأعجمى .

ولا تتعدى دلالة الحمرة عند شاعرنا مجال الزينة للمرأة ، ولا يطمح تعبيره الشعرى لشىء من الدلالات المذكورة منذ قليل ، بل يضاف إلى رصيد هذا اللون (٦٠ مرة) رصيد آخر من ألفاظ توحى بالحمرة ، وقصد بها الشاعر إلى ذلك إيحاءً أو رمزاً ، هذه الألفاظ هى : لون النبيذ والخمر (٢ + ٣ = ٥) ، والعقيق (٤ مرات) والفيروز (٤ مرات) ، والشفق (مرة) ، والزنبق (مرة) والياقوت (مرة) ، والقرمز (مرة) ، والكرز كثيرًا ، والأشقر (٧ مرات) ، وكلها توحى بالحمرة أو تدنو منها دنوًا شديدًا ، فالعقيق خرز أحمر ، وفيه خطوط بيض خفية ، والشفق حمرة فى الأفق من الغروب إلى العشاء الآخرة أو إلى قريبها أو إلى قريب العتمة والزنبق من أنواع الزهور ، ومنه الزنبق الأحمر[٦] ، والياقوت من الجواهر وأجوده الأحمر الرمانى ، والقرمز صبغ أحمر[٧] ، والشقرة حمرة[٨] مائلة للبياض . يضاف إلى ذلك : الوردة ، والغروب ، والجمر .

وبادئ ذى بدء نلاحظ أن نزار قبانى لا يقترب من حدود الرمزية ، فهو لا يعنى بالاعتكاف على الصورة يكثفها . ويعمل فيها الحذف والإيجاز حتى يصل مشارف الرمز ، ويكون موقعه من الوضوح موقعا قريبا واضحًا . غير أن الوضوح والغموض غير مقصودين لذاتهما . بل لدلالة استخدام الشاعر لرموزه ، وتكشيله لصوره ، وإدراكه

للخصائص اللونية ، وآثارها النفسية ، وما تثيره من ذكريات رصيد شعبى ، أو حضارى أو جماعى ، وما تحركه من آثار عاطفية وشعورية ونفسية وأسطورية .

ومرجع ذلك كله إلى غلبة الطابع الحسى السائد الذى يحجب الرؤى الذهنية والنفسية . وهذا الإسراف فى الحسية يدنو – عند البعض – بالصورة اللونية من الاهتمام بالشكل حتى يوقعها فى أسر الزخرفة ونشدان الجمال المحض مما يذكرنا بوشى الوجوه البديعية المقصودة لذاتها .

ولا شك أن الشاعر على وعى بجملة الصلات القائمة والمثارة بواسطة اللون مع مراعاة دلالاته البيئية وصلته بالنص ، وآثاره فى المتلقى ، وبذلك يتجاوز الدلالة المباشرة أو السطحية القريبة للون موظفًا ظواهر : التشابه فى الألوان . والتضاد فيما بينها وتكرارها فى القصيدة أو فى الديوان بوجه عام .

لكن نزار قبانى جعل اللون فى الصورة أثرًا للون فى زينة المرأة ، وكما أنه لم يطمح بتعبيره الشعرى إلى ما وراء الصبغة الحمراء للزينة ، فإن طموحه كان قليلا إزاء إيحاءات الألفاظ السابقة ، فمن معانى العقيق أن مَنْ تختم به سكنت روعته عند الخصام ، والقرمز يظهر على شجر البلوط فى شهر آذار حيث الربيع ، ولا نستطيع أن نزعم أن تلك الدلالات الجانبية كانت تعنى الشاعر كثيرًا فيما عدا ما توحى به بيئته إزاء شجر البلوط .

ويحتل ديوان (أنت لى) المنزلة الأولى فى هذا اللون (٣٥ مرة) ، ثم (قالت لى السمراء) ، (١١ مرة) ، ثم (قصائد) ، (٧ مرات) ، ثم يوميات امرأة لا مبالية (٣ مرات) ثم (ساميا) – مرة واحدة .

ويتنوع التناول بين المباشرة التقريرية أو التصوير والإيحاء والرمز .

التناول	أنت لى	قصائد	ساميا	قالت لى السمراء	إفادة فى محكمة الشعر	يوميات امرأة لامبالية	الجملة
التناول الموحى والمصور	٣٢	٦	١	١١	٢	١	٥٤
التناول المباشر والتقريرى	٢	١	–	–	١	٢	٦
							٦٠

ويسود التعبير الموحى أو الرامز أو المصور كما يبدو من الإحصاء الذى بين أيدينا ، ويتضاءل التعبير التقريرى أو المباشر . وتتنوع دلالة اللون فى مجال الزينة والجمال إلى حمرة الخدين ، أو الثوب ، أو النهدين ، أو الأظافر ، أو الفم والشفتين ، أو الورود ، أو ضوء القنديل والأفق ، وأكثرها تداولا ما يتصل بالمرأة .

من التناول المباشر قوله :

قَلم الحمرةِ أختاه ففى شُرُفاتِ الظّن ميعادى مَعَهْ
(أنت لى ٢٥)

أنتَ شفيعى عندها يا أحمرَ الشّفاهْ
(أنت لى ١٢٨)

ولَجمَّعتُ الدُّنا فى عُرَى هذا القميص الأحْمر
(قصائد ٢٥)

على الشّفاه الحمر ميناؤهُ وصحبةُ الشّفاهِ أقْدارُ
(قصائد ٨٠)

ومن الحق أن نشير إلى أن الصفة فى الأبيات السالفة تأتى مباشرة . لكن التعبير فى البيت ينأى عن التقريرية ويجنح إلى التصوير سواء فى التشخيص بنداء أحمر الشفاه ، أم فى الصورة المصاحبة للون حيث كان الموعد فى شرفات الظن ، وتجمع الدنا فى العروة ، والميناء على الشفاه .

ويسوقنا هذا إلى تعبيره الموحى أو المصور ونماذجه عديدة نجتزئ منها قوله[٩] :

كانَتْ معى وقطعَتْ غُلالَتى القَانيهْ

واستقطرتْ من سائلى دمعةً ولـوَّتَتْ حلمَتَهـــا النَّاميهْ
(أنت لى ١١٠)

ولقطِى الغُروبَ عَنْ حلْمَةٍ كَسْلَى بغير الورْدِ لم تُزْرَعِ
(أنت لى ١٥١)

لا مَفَرّ
لَيْسَ تسْطتيعُ خُلُوصًا
أكَلَ النَّهدُ القميصـا
فهْوَ جَمْرُ

(سامبا ٤٠)

إنْ سقَيْتِ الزُّوَّارَ منهَ فقِدْمًا لَعِقَ الهرُّ من دماءِ بَنيهِ

(قالت لى السمراء ١٤٣)

٢

يحتل اللون الأبيض المنزلة الثانية . والسبب فى ذلك هو بعينه سبب شيوع اللون الأحمر ، فبياض المرأة له الغلبة عند الشاعر قد لا ينافسه فيها إلا اللون الأشقر ، ويضاف إلى رصيد اللون الأبيض ما يوحى به لون أشياء أخرى ذكرها الشاعر ، إذ يوحى الثلج بلون البياض والصفاء والنقاء (٩ مرات) من بين عشر لم يدل فيها الثلج على البرد إلا مرة واحدة ، كما يوحى بالبياض أيضًا الشمع ، واللؤلؤ ، والمصابيح ، والياسمين ، والمرمر ، والشرار ، والوهج ، والمرايا ، والضياء ، والشمس ، والنجوم ، وصفة الحليب التى وردت مرة واحدة .

لمسْتُ قِبابَه البيْضاءْ
غابَتَهُ ومَرْعاهُ
أنا لوْنى حَليبيٌّ
كأنَّ الفجرَ قطَّرهُ وَصَفَّاهُ

(يوميات امرأة ٦٠)

ويدور اللون الأبيض عنده حول جسم المرأة : جسدها ، وأناملها ونهديها ، وإذا تعدى ذلك تناول أناملها ، أو سلامة القلب والنية استيحاء من المعنى الكنائى القديم .

(قالت لى السمراء ١٤١)

ولم تذكر كلمة البياض بلفظها مباشرة إلا أربع عشرة مرة ، واتجه وصف هذا اللون إلى التعبير غير المباشر ، إذ كان من معانى غير البياض الأيام من الثالث عشر إلى الخامس عشر من الشهر الهجرى لطلوع القمر فيها ، وصفة للكلام أى المشروح ، ولليد أى الحجة المبرهنة ، والتى لا تمن ، وللأرض أى الملساء لا نبات فيها ، وبياض القلب أى نقاؤه ، وبياض الشخص نقاء عرضه ، والمعنى المباشر التقريرى : أبيض الوجه : نقاؤه من الكلف والسواد ، والموت الأبيض ما يأتى فجأة ، والأبيض : السيف ، والأبيضان : اللبن والماء ، وقد وصف الشاعر اللون بالحليب ، ولم يقصد إلى معنى من المعانى الأخرى ، إذ انشغل بلون المرأة كما قدمنا . ومن الطريف أن الشاعر حين استعمل للون كلمة (الفصول

الأربعة) كان يعنى – فيما نحسب – الحقيقة العلمية حول ارتباط الفصول الأربعة بدوران الأرض حول الشمس ، وهى رمز كبير للون الأبيض .

٣

ثالث الألوان فى الترتيب هو اللون الأخضر . وقد ورد ٣٩ مرة ، وإذا كان هذا اللون رامزًا للنماء والتجدد والخصوبة والعطاء والحيوية ، والتفاؤل والحياة والزرع ، فقد قصد الشاعر منه ألوان العيون والزينة والملابس فى مجال المرأة ، وقصد العطاء والتجدد لعطاء الحرف .

وقد يضاف لدلالة اللون الأخضر دلالة التعبير بالفستقى ، والزيتى ، ومال التعبير فيه إلى الإيحاء والرمز والتصوير أكثر منه إلى المباشرة والتقريرية فكان التعبير المباشر ١٢ مرة وغير المباشر ٢٧ مرة .

وتعددت صيغته بين أخضر – بتشديد الراء – وأخضر ، وخضراء ، وخضر ، بل عمد الشاعر إلى صيغة اخضوضرت ، وفى ذهنه أن زيادة مبنى الكلمة يضيف أبعادًا إلى معناها .

ويكثر هذا اللون فى قصيدة عنوانها (زيتية العينين) – قالت لى السمراء ٧٨ ، فترى من اللون الأخضر فى هذه القصيدة :

الشفق الفستقى ، وغابة الفستق ، وقيمصك الأخضر ، وصغير العشب ، وبحيرة خضراء . والصفصافة . والعريشة ، وزمرد ، والأخضر المورق .

وتتوالى التعبيرات المباشرة (أنت لى ١٤٢ . وقالت لى السمراء ٧١ ، وإفادة فى محكمة الشعر ١٥٠) .

وأجود منها تعبيراته غير المباشرة مثل قوله :

فى أىِّ أرضٍ جُمِعْنا   وأيْن هذا المكـــانْ
هلْ كان جِذْعًا عتيقا   فى غـــابَة السِّنْديان
أم كـان مـــنزلَ راعٍ   مسَرْبلاً بالأغـــانْ ؟

(أنت لى ٣٢)

وقوله :

أجملُ مـــا لبستِ من غَـــلائل مغْشَوشبةْ
منـامةٌ هَفٌ الحــــوا كِيرِ وبــوْح المسْكَبَةْ

(انت لى ٩٦)

وقوله :

وأنتِ .. لا شَئٍ إلاّ وغْدٌ بيَالِ الحقــولِ

(قالت لى السمراء ٥٤)

٤

رابع الألوان هو اللون الأسود ، وقد ورد ٢٩ مرة ، ويلحق به وصف الأسمر (٣ مرات) ، وما بينهما وهو الرمادى (٦ مرات) .

ويبدو توظيف هذا اللون فى نمطين : أحدهما للزينة والجمال . والآخر للحزن والتشاؤم ، أو الحقارة والضعة .

فى مجال النمط الأول الذى يأتى للزينة والجمال : وصف الشعر والضفائر والعينين وكحلهما ، وقل وروده وصفًا للشعر فى (يوميات امرأة لامبالية) لأن الإطار العام متشائم حزين ساخط .

ومن استعمالات النمط الثانى وصف مداد القلم ، ووصف الحوت الأسود تشاؤما (يوميات امرأة لامبالية ٥٢) .

كما يرد اللون تعبيرًا مباشرًا عن لون جسم الرجل (قصائد ١١٣) ، وقد ورد هذا التعبير غير مباشر ٢٥ مرة بينما قل وروده بشكل مباشر .

أما اللون الرمادى فجاء للحزن وصفًا للسماء (قصائد ١٢٢ ، ١٢٦) :

فى عينها تبكى
سماءُ باريس الرماديّةْ

أو الليل :

فى ليل باريس الرماديّةْ

(قصائد ١٢٤)

أو النوافير (قالت لى السمراء ٨١) :

إلى نوافيرَ رمادِيّة تبكى بصوتٍ أزرقٍ أزرقِ

كما يأتى السمار للون البشرة (سامبا ١٦) ، أو الثدى (قالت لى السمراء ١٢١ ، ١٢٦) .يقول فى لون الثدى :

أرجوحةٌ مِنْ قلقى خيطُها مِنْ نَزَقِ المدوَّرِ الأسْمرِ

سمراءُ صُبِّى نهدَكِ الأسَمر فى دُنْيا فمى

ومن صفات الشعر بشكل غير مباشر (أنت لى ١٦ ، ١٤٨ ، ١٤٩) :

وَالخيالُ لى والشَّالُ لى والأسودُ المسرَّح
ومظلَّتى السوداءُ كَم حجبتْ عنِّى الشموسَ وهدهدتْ وَجْدى
والُّمٌ بالشفتيْن عتمتَهُ وأُريجُ فوقَ سوادِه خدِّى

ووصف العينين (أنت لى ١٩) :

فمنه أكحِّلُ عينى ومنه أعطِّرُ نَهْدِى

فبيتٌ بلونِ عيونى وبيتٌ بحمرةِ خدِّى

٥

وخامس الألوان هو اللون الأزرق الذى يرد دالا على الخيال والحلم :

موطنى من زرقة الحلم ومن عزم القلاع .

(قصائد ٥٦)

هَوَّمْتِ شَالاً أزرقًا يرشُّ عمرى رَوْنَقا

(أنت لى ٢٣)

أأنتَ الذى ياحبيبى نقلتَ لزُرْقِ العصافيرِ أخبارَنا ؟

(أنت لى ١١٣)

أو لصفاء للملابس (أنت لى ٩٢) ، أو الصوت (قالت لى السمراء ٨١) أو يأتى وصف سماوية بمعنى صفاء العينين (قالت لى السمراء ١٠٥) .

وقد تختلط الزرقة بالحمرة فنجد اللازوردى يرد مرة واحدة ، والبنفسجى ثلاث مرات ، على أن اهتمام الشاعر بالصفاء الناتج عن استخدام اللون الأزرق يلتقى مع مضمون المعنى المعجمى للون فى وصف الأسنة ، ووصف النصل بالزرقة لبيان زرقته أى شدة صفائه ، وكذلك وصف الماء بالزرقة لصفائه .

٦

سادس الألوان هو اللون الأصفر ، وهو أقل هذه الألوان استعمالا ؛ إذ يرد ٦ مرات فقط ، وتساوى فى الاستعمال بين المباشرة والتقرير وغير المباشرة ، ويضاف إلى رصيد هذا اللون استعمال وصف الذهبى ، وبعض استعمالات كلمة الشمع كما نرى فى مكان آخر من البحث .

وقد أطلق العرب هذا اللون على الذهب وعلى غيره كالزعفران ، والورس ، وربما سمت العرب الأسود الأصفر ، ولم يقصد الشاعر شيئًا من هذا فى استعماله هذا اللون .

* * *

وهنا نجد نزار قبانى ، وقد وهب المرأة شعره ، وفصل عليها صورته الفنية ، يقدم لها باقات اللون فرادى وجماعات ، ذلك أنه يجعل اللون أهم مكونات الصورة من عناصر ، فهو – إذن – ينظر للون نظرة التفضيل فى مقابل نظرة المساواة عند البارودى ، والتفسير عند صلاح عبد الصبور ، إذ رأى أن أهم ما يسود عالم المرأة هو اللون ، وهو ببريقه الخارجى يكون أشد تأثيرا وأقوى جذبًا لنظرها وعاطفتها ، لذا جعل له الشاعر المنزلة الكبرى فى صورته .

ونظرة التفضيل للون هنا وثيقة الصلة بالمجال النظرى كما يبدو فى نظرية ابن حزم الأندلسى فى الرؤية كما أشار إليها فى (طرق الحمامة)[١٠] إذ جعل للعين (نورية لا تدرك الألوان بسواها) ، حتى لنرى أجرام الكواكب فى الأفلاك البعيدة ، والسماء مع شدة ارتفاعها بخلاف غيرها من الحواس ، يقول :

« وليس هذا الشىء من الحواس مثل الذوق واللمس لايدركان إلا من قريب ، ودليل

على ما ذكرناه من النظر أنك ترى المصوت قبل سماع الصوت ، وإن تعمدت إدراكهما معًا ، وإن كان إدراكهما واحدًا لما تقدمت العين السمع » .

لكنها لا تحقق كثيرًا من التنبه لملاحظة العقاد فى الديوان فى الأدب والنقـد[١١] عن فقدان جدوى تشبيه الأحمر بالأحمر دون مراعاة الأثر الشعورى والنفسى .

وإن لم تعدم الإيحاء ؛ وتراسل معطيات الحواس متخطية إطار الإيحاءات الذاتية[١٢] غير بالغة مشارف الرمز ، لكن هذا الاهتمام بالألوان لدى الشاعر يتعدى درجة الاهتمام باللون لذاته إذ تتفق مع الدكتور عز الدين اسماعيل فى حديثه عن اللون فى الصورة باعتباره مظهرًا حسيًا يحدث توترًا فى الأعصاب وحركة فى المشاعر ، مثيرًا حسيًا يحبه الشاعر استكشافًا للصورة أولا ، ثم إثارة للقارئ والمتلقى ثانيا . فالشعر إذن ينبت ويترعرع فى أحضان الأشكال والألوان إلى جانب العناصر الحسية الأخرى[١٣] .

هـــوامـش

(١) لعلماء النبات حديث مفصل حول الاخضرار وعملية (الكلورفيل) ، واختلاط الخضرة بغيرها من الألوان : الزرقاء ، والصفراء ، والبرتقالية فى الخلية (عن حديث مع أ . د . محمد إبراهيم استاذ ورئيس قسم النبات – كلية البنات – جامعة عين شمس) ورجعنا إلى سيادته فى كثير مما يتصل بالنبات .

(٢) أنشدها فى مهرجان الشعر التاسع ببغداد فى نيسان ، وطبعت مستقلة – منشورات نزار ، بيروت ١٩٦٩ .

(٣) قدم لها الشاعر بمقدمة نثرية هى كلمة ألقاها فى طالبات الجامعة الأمريكية ببيروت ، وطبعة القصيدة والمقدمة – منشورات نزار ط ٢ – أغسطس ١٩٦٩ .

(٤) ساعات بين الكتب ص ١١٠ ، و ٣٤٥ .

(٥) اللون البنى ناتج عن خلط لونين أو أكثر أصفر + أزرق = أخضر ، وأحمر + أخضر = بنى ، وأصفر + أزرق + أحمر = بنى .

(٦) عز الدين رشاد ، النباتات الطبية والعطرية ، الأنجلو ج ١ ، ١٩٦١ ص ١٢٠ .

(٧) يقع على نوع من البلوط فى شهر آذار .

(٨) الأشقر من الدواب الأحمر يحمر منها العرف والذنب ، فإن اسودا فهو الكميت ، ومن الناس من يعلو بياضه حمرة ، وسميت به أفراس .

(٩) وانظر يوميات امرأة لامبالية ص ١٢٧ ، ١٤٣ وقصائد ١٢٩ .

(١٠) نفسه ص ٥٥ ، تحقيق الدكتور الطاهر مكى ، وقد عرض ابن حزم نظريته فى (الفصل فى الملل والأهواء والنحل) .

(١١) ط ٣ د . ت ص ٢٠ ، ٢١ ... انظر ما سلف فى الهامش رقم (٦) فى هوامش البارودى وما اخترناه من النص .

(١٢) انظر الدكتور فتوح أحمد وحديثه عن إيحاءات الألوان عند سعيد عقل ، الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر ص ٢٢٠ – ٢٢٢ .

والدكتور عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية فى النقد العربى ، ط ١ دار الفكر العربى ١٩٥٥ ص ١٠٧ ، وحديث « سيريل بيرت » Cyril Burt فى كتاب (كيف يعمل العقل How the Mind Works) عن الصنف الربطى ، وتعليق بوزانكويت Bosanqnet عن الشعور باللون الأحمر وصلته بالدم والنار ،

واللون الأزرق وصلته بالسماء ، وكتب الدكتور سمير ستيتيه بحثًا عنوانه السينمائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج من الأدب العربي ، دارسًا اللون في نونيّة أبي العلاء المعري (مجلة أبحاث اليرموك مج ٧ ع ٢ ١٩٩٠ ص ص ٣٥-٧٠) .

(١٣) الشعر العربي المعاصر ، تشكيل الصورة في الشعر المعاصر ص ١٢٩ ، ١٣٠ ، وانظر حديثه عن اللون في قصيدة حجازي (حلم ليلة فارغة) ١٥٨ وما بعدها وأهمية التوجيه من شاعر ١٦٠ .

لوحة التصوير بين المركب والمفرد

(جـ) عند صلاح عبد الصبور :

اللون المركب

يقوم بناء الصورة اللونية عند صلاح عبد الصبور على نظرة تركيبية تعتمد التكثيف والتنامى حتى لتمتد الصورة ويمتد معها التعبير الفنى – تبعا لتنامى الصورة – موصولا متحركا ، ويندر – تبعًا لذلك – أن نلتقى بالصورة الجزئية ، تلك التى تعتمد المجاز والتشبيه أساسًا لبنائها .

واهتمامه بالتشكيل يعود – كما يقرر – إلى اهتمامه بفن التصوير اهتمامه بالشعر ، وإيمانه بوجود « الذروة الشعرية » التى تقود كل أبيات القصيدة وتسهم فى تجليتها وتنويرها ، لذا يرى القصيدة تشكيلا مندمجًا أتم الاندماج[1] .

ومما جعل التصوير عند صلاح عبد الصبورناميًا تستدعى فيه حركة المعنى حركة فى التعبير ، اجتماع الفكر والشعور فى تجربته ، ودوران شعره حول قضايا الإنسان ومشاكله ، ينبع ذلك – كما يعبر – من اتخاذ الشاعر « موقفًا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا » وتطور موقفه من الذاتية إلى الموضوعية[2] حتى ليحدثنا عن فهمه الباكر لرحلة المعنى إلى الشاعر ثم فهمه المتطور لرحلة الشاعر إلى المعنى[3] .

لقد أثر هذا التركيب أو تعقيد البناء فى توظيف الألوان لديه ، وقد رأينا أن أكثر الألوان شيوعًا فى شعره هو اللون الأسود (٤٦ مرة) ، يليه اللون الأبيض (٣٤ مرة) ، وهذان اللونان – بهذا الترتيب – هما أكثر الألوان شيوعًا لديه ، لكن الأمر لم يقتصر على ورود كل لون منهما منفردًا . بل تعدى ذلك إلى ازدواجية لونين منهما نتيجة الطبيعة التركيبية فى الصورة لديه .

وهكذا نجد صورة فيها ازدواجية الألوان :

الأبيض والأخضر والأحمر والأسود .

ونلاحظ أن طرفيها أو قطبيها هما الأبيض والأسود ، نلتقى بهذا مرتين فى دواوينه فقط إلى جانب ذكر ألوان الطيف فى حديثه عنه :

ثمَّ نثرتَ على وجهك ألوانَ الطيف (الإبحار فى الذاكرة ٢٠)

ثم تبدأ الازدواجية فى اتخاذ شكل الثنائيات من كل طرف أو قطب من الطرفين : الأسود والأبيض ، وتتنوع الازدواجية تبعًا لهذين الأصلين ، إذ يحقق كل أصل منهما نوعًا من الازدواجية مع لون آخر ، ونجد الأمر نفسه بالنسبة للأصل الثانى .

ترد ازدواجية اللون الأسود مع غيره على النسق التالى :

الأسود والأحمر

الأسود والأصفر

الأسود والأخضر

وعلى النسق نفسه ترد ازدواجية اللون الأبيض مع غيره هكذا :

الأبيض والأحمر

الأبيض والأصفر

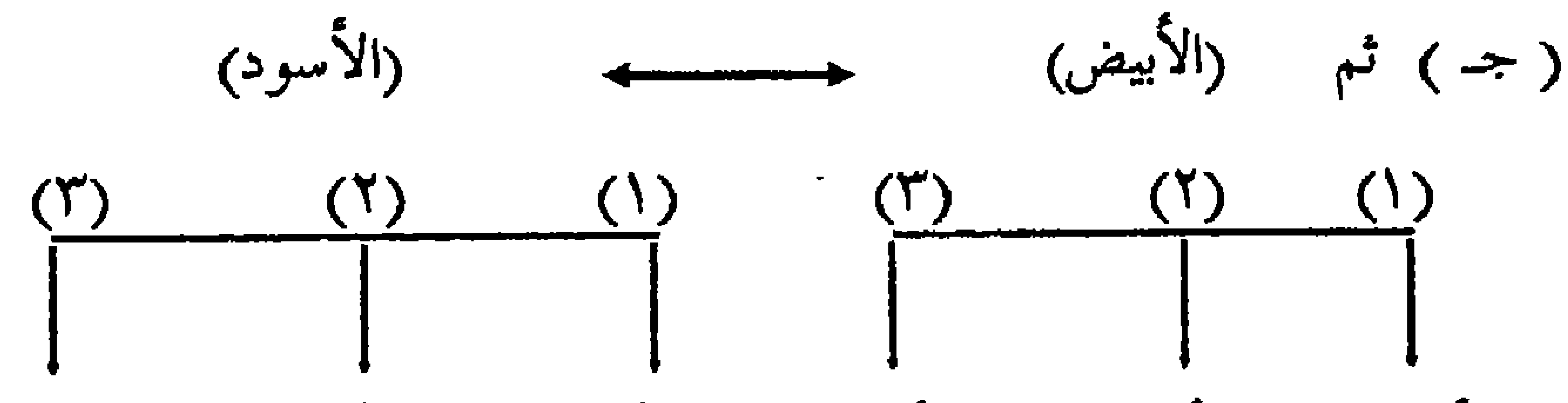
الأبيض والأخضر

وكأننا أمام هرمين متقابلين أحدهما مقلوب فى مواجهة الآخر كما يتضح من الرسم التالى :

(أ) ازدواجية من أكثر من لونين :

أسود ، وأخضر ، وأحمر ، وأبيض (وردت مرتين فقط)

(ب) ازدواجية (الأبيض والأسود)



ونتفق مع الشاعر فى أن فهم الصورة فى الشعر الحديث لا يتأتى إلا بإعادة قراءة

النص أو كما عبر عنه (بالقراءة الثانية)[٤] ، وهى ما عبر عنه كثير من النقاد بأنها إعادة تأليف للعمل الأدبى ، وتجاهل المؤلف ، أو موته ، وإنتاج النص من جديد .

وهذا الإدراك لطبيعة التصوير اللونى عند صلاح عبد الصبور يساعد فى كثير من مظاهر التضاد فى الألوان مما قد يحير القارئ للوهلة الأولى ، ويدخل فى وهمه أن الشاعر قد وقع فى تناقض أو فوضى استخدام الألوان ، أو جنوح للسريالية . ولكنا إذا أدركنا ما يرمى إليه الشاعر بهذه الازدواجية - كما سنرى - كفكفنا من غلواء نقدنا إياه واقتربنا من حدود أهدافه ، لا سيما حين نقرر مع الشاعر أهمية الرمز للكلام ، ومحاورة الطرف الثالث وهو « الأشياء » أى الموجودات المحيطة بالشاعر[٥] .

أول ما يتكشف عنه هذا التركيب المزدوج للألوان فقدان ازدواجية اللونين الأسود والأزرق بينما نجده مع اللون الأبيض يرد مرة واحدة فقط (٤٥٤ شجر الليل المسافر) .

٢

قلنا إن إزدواجية الأصلين الأسود والأبيض مع غيرهما ترد أربع مرات نشير إليهما بإيجاز هنا وبتفصيل فى موطن قادم .

مرة نجد الأبيض ، والأسمر ، والأحمر فى مطلع قصيدة أغنية حب (الناس فى بلادى ص ٦٧ ، ويتكرر ص ٦٨) :

وجْهُ حبيبى خيْمةٌ من نور
شَعْر حبيبى حقل حِنْطهْ
خَدّا حبيبى فَلْقتا رُمّان
جيدُ حبيبى مقْلَعٌ من الرخام

كما نرى الأسود والأحمر والأخضر فى قصيدة (شنق زهران) ص ١٩ ، ٢٠ :

ونَمَتْ فى قلب زهران زُهَيْرَه
ساقُها خضراءُ من ماء الحياه
تاجُها أحمرُ كالنار التى تصنع قُبْلهْ
. . . .
ونمتْ فى قلب زهران شجَيْرَهْ

ساقهـا سوداء من طين الحياةْ
فرعُها أحمرُ كالنار التى تحرق حقلا

وفى قصيدة (تأملات ليلية) نجد اجتماع الأسود ، والأخضر ، واللبنى يقول (شجر الليل ٤٥٤) :

الظلمة تهوى نحو الشُّرْفهْ
فى عربتها السوداءْ
صلصلة العجلاب الوهميْه
تتردد فى الأنحاءْ
خدَمُ الظلمة والأجراءْ
طافوا من حول المركبة الدخانيهْ
يلقون بذور الوجد الخضراءْ
عينا القمر اللبنىّ الشاحبْ
تسْكبها مطرًا فوق جبينى المتعبْ

وهنا نجدهمَّ الشاعر ، وإشفاقه على الحرية ، مما يبين الصلات بين السواد والخضرة واللون اللبنى ، ومابين ترشيح بعض الألفاظ الشائعة فى القصيدة ، ثم ملاحظة نهايتها إيقاعيًا ، وتلاؤم هذا الإيقاع مع الإطار النفسى للنص كما نتناول فى اللون الأسود والأخضر .

وفى قصيدة (فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال) يتجه الشاعر إلى نوع مـن المقاطع المعبرة عن تناقص من تناقضات المجتمع ، ينهى كلا منهما بجملة (آه يا وطنى) وفى المقطع التالى يتخذ من الانسجام بين « جلوة الألوان وإيقاع الموسيقى » مدخلا لبيان التناقص الذى حل بالقصر الأسطورى فأحال فيه الحيـاة إلى مـوت والحيويـة إلى جـدب مستعينًا يجمع الألوان : الأبيض ، والأزرق ، والخضرة ، والدكنة ، والحمرة :

أبْكِى قصرا أسطوريا من جلْوة ألوان
تغزل حين تمدُّ إليها الشمسُ المعطاءْ
حاجبها من خيط النور الوضّاء
جلوة ألوان أخرى

تتولد منها ألوانٌ تمسح زرقتَها
ماثلة فى وجه مرايا
يتجددُ إيقاع الألوان على إيقاع الموسيقى
الموسيقى تتولَدُ من طرقات الأنسام على بلُّور الشُّرفاتْ

ثم يحدث التحول والتناقص فيجيء الزمن المنحط ، « فحط على القصرِ الأجلاف » وجعلوه مخزن منهوبات ومبغى وماخوره ، ففرت الأسطورة ، ثم ينهى المقطع بجملة « آه يا وطنى » .

وقد يعين تفسير تجمع هذه الألوان على فهم الرمز الذى يرمى إليه الشاعر ليصور مجتمعه بتناقضاته التى تتجمع كما تتنافر كما تتجمع بعض الألوان غير الملائمة .

ثم يخلص هذا التعدد اللونى إلى أصلين هما : الأسود ، والأبيض وعنهما تتوالى ازدواجية الألوان :

٣

ازدواجية الأسود والأبيض :

قلنا إن هذين اللونين هما رأسا الهرمين المتقابلين ، وقد تركز اللونان من التعدد الواضح فى المثالين السابقين .

أما اجتماعهما أو ازدواجهما فى صورة فنية فهو ما يبين عن فهم الشاعر لرموز الكلمات ومحاورته « الأشياء » . وحين يجمع بين هذين اللونين فإنه لا يغيب عنه استغلال طاقات التضاد لإبراز التناقص ، وهذا ما نحاول الوقوف عليه فيما نتناول من نماذج هذا اللون .

ها هو ذا يذكر لنا صبغة الفودين جامعًا بين الشباب المولى والهرم القادم أو ما أدى معناها يقول :

كان مغنِّينا الأعمى لا يدرى
أن الإنسانَ هُوَ الموت
لمْ يكُ ساقينا المصبوغُ الفوْدينْ
يدرى أنَّ الإنسانَ هو الموتْ

(شجر الليل المسار – تنويعات ٤٦٢)

ويقول فى (موت فلاح – أقول لكم ص ١١٣) :

لم يك يومًا مثلنا يستعجِل الموتا
لأنه كلَّ صباحٍ كان يصنع الْحياةَ فى التراب
ولم يكن كدأبِنا يلفظُ بالفلسفةِ الميتهْ

. . . .

كانت له عمامةٌ عريضةٌ تعلوهْ
وقامةٌ مديدةٌ كأنها وثنْ
ولحيةٌ الملح والفلفلُ لوَّناها

. . . .

وعندما جاء ملاكُ الموت يدعوه
لوَّن بالدهشة عيْنًا وفمًا
واستغفر اللّهَ
ثم ارتمى

هنا نجد وصف شيب شعر الرأس ، واجتماع الأسود والأبيض مما يوحى بتقابل الحياة والموت ، وفى ذلك نجد عنصر الزمن ومواجهة الأزمان : الماضى والحاضر والمستقبل ، وقد ورد ذكر الموت فى القصيدة الأولى اثنتى عشرة مرة بلفظ صريح ، ما بين فعل واسم حتى تنتهى القصيدة بقوله :

هذا العُصفورُ الأسودْ
هــــذا البيـــــتْ
(الإنسانُ هو المــوتْ)

وقد أوردنا من أبيات القصيدة الثانية ما يتصل بالموت ، ثم أغفلنا منهما معا ذكر ما يوحى بذلك اكتفاء بما وقفنا عليه هنا ، مما يؤكده مواجهة الأضداد والمتناقضات ، ليخرج من واقع حياتى مرير إلى واقع « يرجو أن يكون أكثر نورا وضياء[٧] ، كما يعبر الشاعر .

ومن مواجهته الفقد فى المثالين السابقين يتجه نحو فقد عاطفة الأبوة والأمومة ، حيث كان الطفل فى قصيدة (العائد) ص ١٣٤ :

واسْتَدَرْنـــا حَوْلَهُ
شَفَقَاً أسمرَ من حول هلالٍ نائمٍ فى قَلْبِنا
كانَ طفـــلاً عندما فـرَّ عن البيـــتِ ووَّلى

ثم عاد إلى أبويه :

قلْ لنا ياأيُّها العائدُ هل أنت مُقِيم بيننـــــا
واتَّئِـدْ يا طفلَنــــا الأوحـــــــدَ
فالدُّنيـــا عقيـــمٌ وعجـــــوزٌ
لم يعــــدْ غـــيرُك فى الدنـيا لـنـــا

ثم ينتقل من فقد الجسد إلى فقد الحرية ، والفزع من السلطة والقهر فى (فصول منتزعة – شجر الليل المسافر ص ٤٧٠) ، ونلاحظ أن كل فقرة من فقرات القصيدة تنتهى بجملة : آه يا وطنى ، يقول :

جـــــاءَ الزمـــــنُ الوغدْ
صَـدِئَ الغمـــدْ
وتشققَ جـلدُ المقـبض ثــم تخدَّدْ
سقطت جَوْهَرتى بين حذاءِ الجندىِّ الأبيض
حــذاءِ الجـندىِّ الأســـودْ
علقتْ طـينًا من أحذيــةِ الجندْ
فقــدتْ رونَقَهـــا
فقدتْ ماطُلْسِمَ فيها من سِحْرٍ منْفَرِدِ
. . . .
آه يا وطـــــنى .

أما الجوهرة فهى الحرية المفقودة بالقهر ، وهذا ما يفسر لنا سر ازدواجية الأسود والأبيض . وإيحاء التضاد فيها حيث الوقوف على تقابلات لم تغب عن شاعرنا الذى يمجد الحرية فى شعره ، وخاصة قصائده : هجم التتار – زهران – مرتفع دائما – سأقتلك – الحرية والموت – ثلاث صور من غزة – لوركا (أحلام الفارس القديم) .

ولعل فى هذا ما يفسر محاولته درء وصف النقاد له أنه حزين ؛ إذ يؤكد أنه ليس شاعرًا حزينا . بل هو شاعر يتألم ولأنه يحمل بين جوانحه – مثل شللى – شهوة إصلاح العالم مفضلا القبول على الرفض ، حتى ليحس أنه يكتب على الرمل فى كثير من الأحيان[٨] . إن اهتمامه بالإنسان جعله يشعر أن عذاب الإنسان الأكبر هو الفقر والعسف ، ونظرته للأضداد جعلته يرى الحرية فى مواجهة القهر ، والعدالة فى مواجهة الظلم ، وقل مثل ذلك بالنسبة للخير والشر ، والحياة والموت ، والسرور والحزن . ولا صعوبة فى الوصول بالألفاظ المتضادة إلى منبع واحد ، وإن تعارضت دلالتها كالليل والنهار كليا ، أو جزئيًا ، لأن الجملة (الأم) ، أو (الأساس) ، تقوم بتفسير الرمز . بل قد نرى فى علاقات التضاد تكاملاً ، فالأسود يستدعى أنه ليس بأبيض .

وفى قصيدته (٤ أصوات ليلية للمدينة المتألمة ص ٤٩٠ من شجر الليل المسافر) يقول :

آه ليسَ هو الليلُ ، بل الجرحُ اليومى ، ينزُّ دما أسود ، فى الصبح المقبل .

نراه يذكر كلمه الليل – بعد العنوان – مرات عديدة ، ونجد سواد الليل ، وسواد الدم هنا فى مواجهة الصبح كاشفا عن تناقض الحياة فى مقابلة صريحة بين الأضداد حتى يهتف صوت الشاعر فى ختام القصيدة :

ربّاهُ ! رباهْ !
ما سرُّ هذه التعاسة العظيمهْ ؟
ما سرُّ هذا الفزع العظيمْ ؟

وهنا ظاهرة إيقاعية تتصل بموسيقى الشعر فى البيت الأول حيث نلتقى بجملة موسيقية من شعر التفعيلة تطول كأن الشاعر يلهث وهو يقولها ، وقد تعمدت كتابتها فى سطر واحد تحقيقا لغرض الشاعر الذى كتبها بطريقة لا تدع فرصة للوقوف عند كلمة منها ، لأنها كلها جملة واحدة من اثنتى عشرة تفعيلة من تفعيلات المتدارك (فاعلن) ، وفى تلك الملاحظة الموسيقية ما يوحى بفزع الشاعر من تناقض المرئيات حوله مما ألجأه إلى ظاهرة (التدوير) العروضية ، وتلاحق النفس فى التعبير السريع .

وهكذا نجد الأسود مع الأبيض مثيرًا للتناقض ، قد يكون تناقض الحياة والموت ، ومن الطريف أن العرب سمت الأرض ذات النبات سوداء والمجدبة بيضاء ، وطبقا لهذا التفسير يكون سواد الشعر حياة ، وبياضه شيخوخة وهرما ، وحذاء الجندى الأبيض

أى لمعان حد السيف المتدلى هو الإعدام أى الموت ، والحذاء الأسود أى السوط هو عذاب وليس موتا ، وهكذا نجد الشاعر يستعمل الشطرنج ورقعته ذات لونين مختلفين ، ثم يعرض فى قصيدة (مرثية صديق كان يضحك كثيرًا ص ٤٨٣ وما بعدها من شجر الليل) صورة لصديق ، وهى صورة فنية رائعة حقًا تفسح صدرها لتفسيرات عديدة :

كان صديقى :

حين يجىء الليلْ
حتىّ لايتعطَّنَ كالخبز المبتلّ
يتحولُ خمرًا
تتلامَس ضحكتُه الأسْيانةْ فى ضحكتِه الفرحانهْ
طينًا لـمّـاعًا أسودْ
أوْ بللُّـــورًا
ويُخَشْخِشُ فى ذيْل الضَّحكاتِ المُرْسَلْ
صــوتٌ كتكسُّــرِ قِشْرِ الجوْزِ المُثْقلّ

ورغبة فى الوصول إلى هدف ازدواجية هذين اللونين نقف على ختام القصيدة ، ومن مقابلة المطلع والختام وما بينهما تتضح سمات هذه الشخصية العجيبة فى القصيدة :

مـــاتَ صديقى أمسْ
إذ جاءَ إلى الحانة ، لم يُبْصِرْ منّا أحدًا
أقْعَى فى مِقْعَدِه مختُومًا بالبهجةْ
حــتى انتصفَ اللـــيلْ
لـــم يُبْصرْ منّا أحـــدًا
سالتْ من ساقيْه البهجةْ
وارتفعتْ حكمتُهُ حتى مسَّتْ قلبهْ
فتسَمَّمَ بالحكمةْ
غابَ الندماءُ ، فلم يقدرْ أن يتحولَّ خمرا
وتفتّتَ مثلَ رغيفِ الخبزْ

يجمع هذا الصديق بين مرئيات متناقضة حوله حسيا ومعنويًا فيترجم عنهـا ترجمـة

أسيانة أو فرحانة ، لكنه يتخذ رمز الطين الأسود سريع التشكيل صورة بديلة للنظارة القاتمة التى تحجب تعبير العينين ، لذا يقول فى ثنايا للقصيدة :

يتعمَّمُ بالختْمِ الطِّينىِّ اللّمـــاعِ على عينيْـــــهِ الطينيتـــــينْ

وكلمة الختم هنا مهمة لأنه يدارى ما بداخله من تناقض الأسود والأبيض فى حياة الإنسان ، لذا يقابل الأسيانة فرحانة ، ويقابل الطين البللور فى مقابلات ضدية مقصودة .

ولأنه فى المقطع الأول يجد من رفقته متنفسا ، حين يتجاذبون الحديث فيضحكون (كالخمر الصفراء) ، أو يضحكون (كالخمر السوداء) على تناقض اللونين ومدلول كل منهما .

يتنَحَّى كلٌّ منا عن موْضعِهِ للجارِ الأقْربْ
لا عنْ أدبٍ وَحياءْ
بلْ خوفًا أن تختلَّ الدورهْ ،
إذ تَتصـــادَمُ أو نتـــلاقىَ
كلمات أو أذرعةٌ أو آلامًا أو أهواءْ
حـــذرًا أن نهـــتزَّ ونتفتَّحْ
يتقارب كلٌّ منا فى داخِلهِ كالأجَمِ الفارغْ
فإذا مـــالَ تنخْنَـــخْ

فهم ممتلئون فكرًا وشعورًا ، والتناقض فى داخلهم يجمعهم كل مساء ، ويتحاورون دون اصطدام . ولكن الصديق هذه المرة جاء إلى حديقة الديمقراطية ، إلى أصحابه ، فلم يجد أحدًا منهم ، فتنافر قطبا حسه وشعوره من بهجة تسر ، وحكمة تتعب صاحبها ، أما البهجة فقد تبددت ، ولأنه قد اعتاد أن يحول أفكاره عن التناقض خمرًا معتقا يصبه للصحاب فيتطهر ويتحرر من حميا التناقض ، لذا انفجرت « شرايينه » — إذا صح التعبير هنا — ضيقا بتناقض لم يجد له متنفسا ، هذا هو تناقض الأسود والأبيض ، وينبغى أن نلاحظ أنه حين بلغ مجلسه المعتاد « أقعى » فى مقعده . أى لم يجلس جلسته المعتادة ، « أقعى » لإحساسه بآلام المعاناة دون ما تطهير أو تنفيس حتى انفجر ومات ، « والإقعاء أن يجلس الرجل على وركيه وهو الاحتفاز والاستيفاز » ، وعند أهل اللغة أن يلصق الرجل إليته بالأرض وينصب ساقيه وفخذيه ويضع يديه على الأرض كما يقعى الكلب ،

أو يتساند إلى ظهره ، فهل تناسب الإقعاء مع التوتر الشديد لدى الصديق المضنى من ازدواجية الأسود والأبيض ؟ . أظن ذلك .

٤

وإذ نخلص من ازدواجية الأسود والأبيض ، نحاول متابعة ازدواجية كل منهما مع الألوان الأخرى ، فتقف على ازدواجية الأسود والأحمر .

ترتبط ازدواجية اللون الأسود واللون الأحمر من إيحاء تراثى طالما ألح على امتزاج هذين اللونين حيث الكميت التى تطلق على الخمر ، كما تطلق الكمتة على الخيل والإبل وغيرهما . لكنا لا نقف على هذا الإيحاء فى الرمز اللونى عند الشاعر إزاء هذين اللونين ، كما قال العرب : الأحمران للحم والخمر ، ولم يقصد الشاعر هذا أو ذاك . بل دار حول قضيتى الحياة والموت ، والحرية والقهر .

فى المجال الأول نرى استشهاد زهران فى قصيدته الشهيرة (الناس فى بلادى ص١٩ وما بعدها) :

كانَ زهـرانُ غُلامَا
أُمُّهُ سمراء ، والأبُّ مُوَلَّـد

وحين أحب نمت فى قلبه « زهيرة » كان :

– تاجُها أحمرْ كالنَّارِ التى تصنَعُ قُبْلَهْ

فالحمرة هنا حب وانفعال وجدانى ، لكنه يتحول إلى شىء آخر :

وَنَمتْ فى قلب زههران شُجَيْرَهْ
ساقُها سوداءُ من طين الحياهْ
فرعُها أحمرُ كالنارِ التى تحرِقُ حَقْلاَ

فالزهيرة صارت شجيرة ، نموّ جسدى ونفسىّ لزهران بمشاعره وقضاياه ، وحمرة الحب الرومانسى الريفى الخجول أول الأمر تحولت فى نهايته إلى جمرة نار الثأر والانتقام

من المستعمر الإنجليزى الذى أحرق دنشواى فأحرق قلب زهران ، واجتمع – بطريق غير مباشر – الأسود والأحمر مرة أخرى :

وُضِعَ النِطْعُ على السِّكةِ والغِيلانُ جاءوا
وأتى السيّافُ « مسرورُ » وأعداءُ الحياةْ
صنعوا المــوتَ لأحبــابِ الحيــاةْ
وتــدلَّى رأسُ زَهــران الوديــعْ

هكذا أدت ازدواجية السواد والبياض إلى اجتماع الحقد والحب – الحرب والسلام – الموت والحياة – الشر والخير فى ركب التضاد الحزين .

وهكذا يجتمع الحب والحقد – السلم والحرب :

كَمْ من شفةٍ حمراء الظِّلْ
ســوداءِ القلبِ على غِلّ

(أغنية خضراء ص ١٢٤ أقول لكم)

كما تجد الوئام فى (الإله الصغير ص ٢٧ – الناس فى بلادى) :

حين أبصرتُ إلهى أسمرَ الجبهةِ وَرْدِى

٥

أما ازدواجية الأسود والأصفر ، فهى قليلة جدًا ، إذ ترد مرة واحدة ، ولعلنا نذكر (مرثية صديق كان يضحك كثيرا) ، واستحضار نفسية هذا الصديق ، وروح النقد فى القصيدة يساعدنا هنا فى تفسير اجتماع الأصفر والأسود ، كما ساعدنا هناك فى تفسير اجتماع الأبيض والأسود .

ودون ما حاجة إلى تكرار نقول إن التناقض هناك بين طرفين حادين متباعدين غاية التباعد متناقضين أشد التناقض . « أما هنا فنوع من الوسطية أى حالة بعد البياض وقبل السواد ، أو حالة تعمد اللامبالاة والتسليم بالواقع كما هو ، لا عن رضى به ، بل عن إغراق فى محاولة النسيان نظير قولنا :

ضحك ضحكة صفراء :

يجعلُنا أحيانًا نضحكُ كالخَمر الصُّفراءْ
إذْ ندركُ أن الأشياءَ المبذولةَ مبذولهْ
والأشـــــياء العـــــاديةَ عـــــاديةْ
والأشياء الملســـــاء مجرَّدَ أشـــياءٍ مَلْســـاءْ

ثم تتطور صفرة اللامبالاة وعدم الانفعال مع الواقع إلى نوع من الشعور بالكبت المؤدى إلى الانفجار ، الموت ، ولهذا كان الضحك بجملة نضحك ، : « وهنا نضحك إذ نضحك » ، فكأن الجملة الحالية هنا ترد معترضة السياق كإشارة ضوء توضيحية تشير إلى فارق ما بين الحالتين ، حتى يتحول الأمر إلى ما اتضح فى نهاية القصيدة كما قدمنا ، وقد مهد لذلك بقوله :

يَجْعلُنا أحْيانًا نضحكُ ، إذْ نضحكُ ، كالخمرِ السوداءْ
إذ يبصــــــــر فى ورقِ الشَّجــــرِ المتهــــــاوِى
مـــوتَ البـــــذْرَهْ

(شحر الليل المسافر ٤٨٦)

وهكذا يتدرج الصديق من حالة حياة اللامبالاة إلى حياة تشبه الموت ، حتى كان الموت فى نهاية القصيدة .

٦

اما ازدواجية الأسود والأخضر فتوحى بتناقضات عديدة ، لأنها تناقض الموت والحياة ، والحداثة والقدم ، أو الضعف والقوة ، والوعى واللاوعى ، أو الحاضر والغائب .

غير أن الشاعر لا يغيب عن باله إيحاء القوة والخصوبة من معنى سواد الأرض ، كما تحدثنا عن ازدواجية الأسود والأحمر ، فلقد كانت ساق الزهيرة الطرية خضراء لينة ضعيفة تُسقَى من « ماء الحياة » ، فقد كان « زهران » أول عهده قبل أن يتجلد ، كما كان حبه كذلك فى أول عهده رومانسيًا ، فقد كان غلاما وسيما ، يطأ الأرض خفيفا وأليفا وكان ضحاكا ولوعا بالغناء ، لذا كان حبه أخضر رهيفا ، أما بعد أن شب عن الطوق

وعركته الأيام والسنون فتزوج وأنجب غلاما وغلاما ومرت عليه السنون ، حينئذ تحولت الساق الضعيفة (الخضراء) إلى ساق امتصت غذاءها من الطين الأسود ، وهكذا كانت الخضرة بداية صغيرة ضعيفة ، وصار السواد قوة ونضجا وغذاء ، وقد ترتب على ذلك تطور لون الحمرة – وقد آثرنا ألا نفصل القول عند إيراد هذا النموذج من قبل – تطور من حمرة الخجل والحب الرومانسى الريفى (ص ١٩) ، إلى حمرة الثورة والاحتراق الفعلى ، احتراق دنشواى ، (شنق زهران – الناس فى بلادى ص ١٩ وما بعدها) ، وقد ذكرنا النص فى صدر حديثنا عن ازدواجية الألوان ولا حاجة لتكراره هنا .

ودلالة هذين اللونين على التطور من الضعف إلى القوة تبدو فى مثال آخر فى ديوان آخر للشاعر حيث يجعل لعب الحب بقلوب الفتيات السمراوات (لون الجاذبية العربية) مثل لعب الريح الهينة بشتلات الأرز ، فالخضرة حداثة سن وتجربة كما يتضح من العنوان الجانبى للمقطع وعنوانه (الخجل وهل هو شعور غريب) :

أبْغى أنْ أتحدثَ أتَلاعــبَ باللَّفــظِ الجزْلان

. . . .

عن لَعِبِ الحـبِّ بقلْبِ الفتياتِ السَّـمْراوات
كما تلعبُ ريــحٌ هينةٌ بحقــول الأرزِ الخضْراءْ

(فصول منتزعة .. شجر الليل .. ص ٤٧٦)

وقد نلتقى بإيحاء للخضرة مختلف فى اجتماعها مع السواد الذى يظل ممثلا للقوة ، لكنها قوة الظلم والتسلط ، ويعنينا فهم إيحاء اللون الأخضر الذى يرد وصفا لكلمة « الوجد » التى تتضمن ستة من المعانى المتعددة بين :

– اليسار والسعة نظير قوله تعالىٰ : (أسكنوهم من حيث سكنتم من وجدكم) .
– وجود الشيء أى وجود الضالة المنشودة .
– الوجد بمعنى القدرة .
– الوجد بمعنى الغضب .
– الوجد بمعنى الحب .
– الوجد بمعنى الحزن .

وإلى جانب هذه المعانى المعجمية نضيف دلالة مهمة للفظ الوجد عند الصوفية .

وأول ما نستبعده من هذه المعانى : معنى الجبن ومعنى اليسار والسعة ، ويبقى بعد ذلك أربعة من المعانى يقترب كل اثنين منها فى واد واحد :

— يقترب وجود الضالة المنشودة من وادى القدرة .

— ويقترب معنى الغضب من معنى الحزن .

وهكذا نجد أننا استبعدنا اثنين ، وبقى معنا تصنيفان يضم كل منهما معنيين اثنين .

وإذا نظرنا إلى النص — وقد أوردناه فى حديثنا عن اجتماع أكثر من لونين — نجد اجتماع القدرة مع الظفر أى وجود الضالة المنشودة يفسر قول الشاعر (شجر الليل ٤٥٤) :

يُلْقُونَ بذورَ الوَجْدِ الخضراءْ

بعد قوله فى مطلع المقطع :

الظُّلْمةُ تهوى نَحوَ الشُّرْفةْ
فى عرَبتِها السوداءْ

فهى قدرة للقهر على قمع الحرية والظفر بها وتقييدها كما يقيد الإنسان ضالته المنشودة ، ويلقى شباكه وحباله عليها بقدرته وجبروته مع ملاحظة دلالة (البذور) بالجمع وفاعلية البذور فى الخصوبة والعطاء ، ولقد جاءت صفة الاخضرار للبذور المضافة للوجد ، ولذا قال : « البذور الخضراء » تعجلا لنموها وانتشارها وتمكنها وتسلقها وامتصاصها ما يلزم حياتها من الهواء ، وإرسالها ما لا يلزم حياتها إلى الهواء مرة أخرى ، هذا إلى جانب استتارها واختفائها فى التربة أول أمرها .

كما نجد أن اجتماع الغضب — غضب قامع الحرية — والحزن — حزن سليب الحرية — يفسر التفسير نفسه ، فلا بأس من المعانى الأربعة ، لأن ازدواجية اللون هنا تتلاءم مع ذلك المنحى من التفسير . وتكون الخضرة هى النمو العشوائى الخبيء السرى للطحالب والأعشاب والنباتات غير المرغوب فيها ، واستطالتها وتكاثرها على نحو يهدد ما حولها من نباتات مرغوب فيها ، يحرمان الغذاء والحياة ، ولست أدرى كيف تبادر إلى ذهنى

قوله تعالى : طلعها كأنه رءوس الشياطين ، مع تأمل (بذور الوجد الخضراء) على سبيل التداعي ، وقد نستأنس لذلك بتأمل معجم الشاعر فى القصيدة ، إذ نجد :

وجدى ، والقبضة ، وطارق نصف الليل ، وفنادق المشردين (أى السجون والمعتقلات) ، وعماء ، ونوافذ عمياء ، وأسمع أصداء خطاى ، وخائف ، ويرتجف ، والعي ، وسقطت فى كمينه ، وجاسوس ، وأكتاف الجبل الجرداء ، والأغوار المهجورة ، وأرصفة الطرقات ، وزنزانات السجن المتسخة .

ولعل من المفيد هنا أن نذكر أن اللون الأخضر كان يدل على الحزن لدى الفاطميين حين يرتديه ولى العهد إثر موت الخليفة .

ويتضافر الإيقاع الموسيقى فى القصيدة تضافرًا واضحًا يأتى فى نهايتها ، على نحو تتخاذل فيه الكلمات تخاذلا يوحى بفقد القدرة على التعبير فقدًا تدريجيا يصل إلى الانهيار والضعف ، ولا يبدو ذلك فى كم الكلمات فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى الجانب الصوتى والعروضى ، حيث نجد أنفسنا أمام الجمل الشعرية – وهى فى الشعر الجديد دفقات شعورية تبرر استقلالية التفاعيل – نجد هذه التفاعيل تتناقص بل تتخاذل من ٥ تفعيلات فى السطر الواحد إلى ٤ تفعيلات ، ثم إلى ٣ تفعيلات ، ثم يزداد التناقص والتخاذل إلى تفعيلة واحدة ، ولا يقتصر الأمر على ذلك بل يمتد الضعف والتخاذل والإعياء إلى جزء من تفعيلة ، وهو – موسيقيا – غير مفيد . لكن الشاعر يقصده دلاليا .

ثم نجد الشىء نفسه فى كم الكلمات ، حيث نجد السطر الأول يتكون من سبع كلمات .

ثم ينقص إلى ٦ كلمات .
ثم يتخاذل إلى ٥ كلمات .
ثم ينهار إلى ٣ كلمات ثم إلى كلمتين .
ثم إلى كلمة واحدة : (لا) .

لكن المهم أنه إذا كان جزء التفعيلة فى هذه المرحلة الأخيرة غير مفيد إيقاعيا ، فإن الكلمة الواحدة هنا مفيدة غاية الإفادة لأنها كلمة (لا) والحذف والتقدير جائزان .

وينتقل الشاعر من عالم الوعى الكامل إلى الجمع بين عالم الوعى واللاوعى بحثًا عن

الحقيقة واليقين مع (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) من ديوان أحلام الفارس القديم ص ٢٥٩ ، يقول على لسان هذا الملك الذى استوحاه من (ألف ليلة وليلة) ، مستخدما القناع الفولكلورى كما صنع فى قصيدة (مذكرات بشر الحافى) وهى تلى القصيدة السابقة فى الديوان نفسه (٢٦) .

لقد خَلَطْـــتُ أكْؤُسًـا بأكْؤُسٍ كِثَـار
ثمّ مـزجْـتُ أخضَـرًا بأسْـوَد بنَـار
شمَمْتُ خلْطـةَ البهـارِ ثم غصتُ فى البحار
حـين رأيـتُ رأىَ العيْن طـائرًا برأسِ قرْدْ
وحينمـا أرادَ أنْ يقـولَ كِلْمـةً نَهـق
كانَ لـهُ ذيْـلُ حِمـارْ

لقد حدثنا الشاعر فى (حياتى فى الشعر)[٩] عن هدف استخدام القناع وهو أن يتناول همومه وشواغله ، فى تلك الرحلة الباطنية لهذا الملك ، وكانت النتيجة أنه سقط كالبهلوان ، لقد أعانه على ذلك استخدام الحلم ، وهو وسيلة فنية تستخدم فى الفن القصصى ، كما هى فى الشعر ، لأسباب فنية .

والحق أن « الملك عجيب » قد أغلق نفسه على ما فيها من أسرار فنجح فى عالم الوعى كتمان أنه « يلبس لكل حالة لبوسها » . فى الصباح حيث يجلس الملك ، وفى المساء حيث الجنس ، عله يصل للحقيقة التى يبحث عنها :

لوْ قلتُ كلَّ ما تَسرُّه الظنونْ
لقلتُمُـو مجنـونْ
« الملـكُ المجنـونْ »
لكنّنى أبحثُ عن يقـينْ

ثم يقول :

وافَزَعى مِنْ حيرة الأفكارِ فى السَّبيلْ
أبحث فى كلِّ الخبـايا عنكِ يا حبيبتى المقنَّعَةْ

ولهذا يلجأ إلى عالم الوعى فيرى العجائب ، فبعد الطائر صاحب رأس القرد ونهيق

الحمار (أى عقله ولسانه) ، نجد المهارى[10] التى تتحول قططًا تمشى للوراء ، ثم دببا ، ويأخذه الدب القطبى بين أسنانه حتى يصيح – فى نومه – على طريقة التداعى :

يا خُدّامَ القَصْر .. ويَا حُرّاسُ .. ويا أجْنادْ
..ويا ضبــاطُ .. ويا قـــادهْ
مدّوا حولَ الكرة الأرضية نسْجَ الشبكهْ
كىْ يسقطَ فيهــا ملككــمُ المتـــدلىٌ

* * *

ســقط الملِكُ المتنــدلىٌ جنــبَ ســريرهْ

لقد شبه الشاعر – فى حياتى فى الشعر – هذا السقوط بسقوط البهلوان ، وهو ما نختلف معه فيه ، إنه تقابل الوعى باللاوعى أو العقل والجنون فى مرحلة البحث عن الحقيقة واليقين ، لقد طال عهد الخدر وفقدان الوعى فى شرقنا العربى ، وآن له أن يفيق .

لقد حار هذا الملك فى حقيقة نسبه ، آية ذلك مطلع القصيدة الذى يشير إلى تسرب الزنا إلى جذور عائلته ، وحار فى النفاق والانحراف فى بلاط ملك أبيه ، وحار فى أمر أبيه ، ثم حار فى أمره ما بين الصباح والمساء – كما قدمنا – لقد اتجه للجنس فلم يجد إلا (السراب أو الزبد) ، ثم بحث عن الحقيقة فى عالم اللاوعى فكانت دلالة رأس القرد للذكاء ، وذيل الحمار ونهيقه للغباء ، وحين أراد أن يجر عربة الحقيقة جرتها المهارى وهى جمع مهر ، وهو ولد الفرس أول ما ينتج من الخيل والحمر ، والخيل رمز القوة والحرب عند العرب والبحث عن الماء والزرع والغنيمة ، والقطط رمز السلم والضعف ، ونجد من الإيحاء : جدب الوديان ، والعيون والشرر ، والمشى للوراء ، وإيحاء الدبة التى قتلت صاحبها ، وهكذا كانت رحلة التردد بين الحقيقة والزيف ، اليقين والشك ، العقل والجنون ، الحضور والغياب فى عالم تناقض الواقع وتناقض الألوان . وتوظيف الأحلام[11] عند شاعرنا يرتبط بفكرته عن الحلم عند فرويد ، وعن الأحلام والرؤيا عند علماء الإسلام ، والأحلام فى دلالاتها الرمزية إما أن توحى بما سيحدث فى المستقبل ، أو تقدم نسخة غير واعية لما يحدث فى الوعى ، ومن الضرورى تحرى الدقة فى تفسير الحلم والوقوف عند رموزه ، باعتبار الأحلام مادة غنية تمد الكتاب بموضوعات جمة ،

وباعتبارها – بالنسبة لأمثال صلاح عبد الصبور – موصولة بالصوفية عن طريق الحلم الرمزى Lereve كما قدمنا ، استخدمه « بودلير » معتبرًا إياه معادل التجربة experience فى بصيرة الشاعر لا يجافى الواقع ، « ورامبو » فى ربطه بفوضى الحواس ، حتى نرى الحلم لدى هذين وغيرهما فى وجهيه الفنى والروحى .

٧

ننتقل إلى ازدواجيات اللون الأبيض على نسق تواتر ثنائيات الأسود مع غيره .

أما ازدواجية اللونين الأبيض والأحمر فهى مقابلة تتعدى مجرد الحياة والموت ، وتتعدى إيحاء (الموت الأحمر) عند العرب إلى المقابلة بين حاضر وغائب ، بين ملموس وغير ملموس ، بين منزلة عالية كمنزلة الشهيد أو العلم (الراية) منزلة لا ينطبق عليها إلا البياض نقاءً وطهارة ، ومنزلة أرضية توصف بحمرة الجرح ، أو حمرة الورد ، أو حمرة الغروب ، وتتعدد تبعا لذلك دلالات الإيحاء .

فى مجال الاستشهاد نجد قصيدة (نام فى سلام) وهى عن صديقه الشهيد الطيار الذى استشهد فى سبتمبر سنة ١٩٥٥ :

وكان فى وجْـه السما سحابة من الشَفَق
حمـــــراء مثلُ دمْ
وكانَ فى طرفِ المدَى نَوَّارة الحقولْ
بيضاء مثلَ قلبْنا . . . .

(الناس فى بلادى ٨٦)

وفى القصيدة التالية (مرتفع دائمًا) نجد الصورة نفسها تكاد تتكرر بنصها ، وقد كانت مناسبتها قريبة من مناسبة القصيدة السابقة ، إذ كانت بمناسبة رفع العلم المصرى على مبنى البحرية ببورسعيد سنة ١٩٥٦ ، ومنها قوله :

تـــــرفُّ فى الهـــــواءْ
كوَجهكَ النبيـــــــلِ يا عَلَـمْ
ومن بياضِ المقلتيْن حين تشخصَانِ للسَّماءْ
... ...
هـــلالُك الوســـــيمُ يا عَلَمْ

... ...

وخفقكَ النبيل

ورقَّةُ الوشاحْ

وما اكتوينا فى سبيل أنْ ترِفَّ ياعَلَمْ

ليستريحَ على وسادِ الشمسِ خُدكَ الرقيقْ

... ...

والقمـــرُ الزَّاهِـــى يُقبِّلُكْ

والشفَق المخضوبُ بالدِّمـاءِ يغسلُكْ

(الناس فى بلادى ٩٠)

وبعد هاتين القصيدتين نلتقى بقصيدة قريبة من موضوعهما فى الديوان عنوانها الصريح (الشهيد) ، وتدور فى الفلك نفسه :

ياعَجبًا كلَّ مساء موْعدِى معِ المضرَّج الشهيدْ

كأن منـديلَ الشـفق

دمُـــهْ

كـأنَّ مدْرَجَ الهـلالِ كفُّــه ومعصمُهْ

... ...

وبـدرةَ السَّنَا أزرارُ سُتْرتِـهْ

كأنه مسـافرٌ على جوادِ الليْـلِ مَشْرِقًا ومَغْرِبًا

كلَّ مســاءٍ بِلاَ مــــلاَلْ

... ...

لكنّمـا دِيكُ الصبـاحِ صَاحَ فى الأفُـقْ

لنفـترقْ

حتى ينهى القصيدة هذا الإنهاء الشاعرى الأبيض المحمر :

كلَّ مساء ينزل الشهيدُ فى مدينتهْ

يبثُّها أشـواقَ قلبـه السبرىءْ

وأمس مرَّ ثمَ حيًّا وجهُه الوضىءْ

هُنَيهةً وماجَ ثوبه على استدارةِ الأُفُقْ

فــــوقَ رُبَى المدينـــــةِ الفِساحْ
وانطفأتْ جراحُه فى صدرِها الجريىءْ
ونَوَّرَ المســــــاءُ بالجـــــراحْ
كأنّه صبــــــاحْ

(الناس فى بلادى ١٠٠)

وحين نعتذر عن الإطالة لا نجد لنا معدى عن الاعتراف بأهمية إيراد النصوص السابقة لكى نرى لوحة ألوانها من : الأبيض والأحمر ، لأن المجال مجال الاستشهاد ورمز الشهيد البياض النقى ، وطريقه حمرة الدم ، فهى جملة استدعاءات تضافرت معها الحركة التى كانت واضحة فيما بين أيدينا من نصوصها ، وقد وجدنا ألوان البياض من أشياء مثل : السماء ، والسحابة ، ونوارة الحقول ، والقلوب الطيبة ، والوجه النبيل ، والشمس ، والهلال ، والصباح ، والأفق ، والقمر .

كما وجدنا الحمرة فى الشفق ، والدم ، والاكتواء ، والجراح .

تماما كما وجدنا فى قصيدة (انتظار الليل والنهار) حيث « سحابة من نور « تومض حمراء حمرة الزهور » ، و« حمرة الغسق » .

(تأملات فى زمن جريح ٣٠٣)

وكما وجدنا الأشلاء الدموية » و« الشطآن الضوئية » (شجر الليل المسافر ٤٦٩) مما نكتفى فيه باشارة دون الاستشهاد بالنص خشية الإطالة ، وهكذا نجد لون الأرض والسماء لون الحاضر ولون الغائب .

٨

وتدور إزدواجية اللونين الأبيض والأصفر – على ندرتها – فى مجال روحى بين القديم والجديد ، أو الداخل والخارج ، ولعل فى تصدير القصيدة (البحث عن وردة الصقيع) ، بكلمة لابن عربى عن الإيمان والروح والعلويات ما يساند هذا التفسير ، ولعل فى تأمل معجم القصيدة – أيضًا – ما يقفنا على المعنى الصوفى فيها من أمثال كلمات :

الوصل – الخمر – رؤيتى – بين الأرض والسماء – الإغماء والغياب – الوهم والدعاء – النور والخروج – أجسام نورية – نصب – الحركة الملغزة – لحظة التجلى – خيمة من الحرير – انكشافها – حوارنا – الهمهماتَ – المساجد – انبثاقك – البغتة – كالحقيقة – كأس الخمر – أورق اليقين :

وَأورق اليقينُ أنَّ مستحيلاً قاطعًا كالسيفْ
لقاؤنا
إلاّ لَلَمْحةٍ مَنْ طَرْفْ

واستيحاء القرآن الكريم : ضاحكة مستبشرة (شجر الليل المسافر ٤٥٨) .

وبذلك يمكن تفسير إزدواجية الأبيض والأصفر فى قول الشاعر :

أَبحثُ عنكِ فى مَحطّاتِ القِطارِ والمَعابِرِ
فى الكُتبِ الصفراءِ والبيضـــــاءِ والمحابر

(شجر الليل المساقر ٤٦٠)

٩

ما ازدواجية الأبيض والأخضر فيعنى اندماج الاثنين فى عطاء ، يساعدنا على ذلك مفهوم البياض فى الأرض بمعنى خلوها من النبات ؛ فحين تخضر ينتج عن اندماجها عطاء .

ولا يغيب عن بالنا ما سبق أن حددناه لدلالة الخضرة مع السواد فى ثلاث : خضرة رقة وضعف فى بداية النبات ، وسرعة انتشار خبيء لدى الأعشاب ، ومقابلة الوعى باللاوعى. ومن المنطلق ذاته نقول بتكامل عطاء اللونين هنا ، فخالى الذهن (مثل خاطر الملائكة) أبيض ، والخاطر الأبيض يمثل الاستعداد للتلقى والتلقين أو الاصطباغ بلون ما يرد إليه ، وهكذا يتراوح السلام الأبيض مع الخضرة المعطاءة فى المثال التالى :

لأنَّ من ذُرَى بلادنا ترقْرَقَ السلامْ
وفاضَ من بطاحِها محبةً خضراء مثل نبتةِ الحقولْ
وَرِقَةً بيضاءَ كالأزهارْ
كالقطنِ حين يستنيرُ لوزُه جَنَى

(سأقتلك – الناس فى بلادى ٩٦ ، ٩٧)

. كما تراوح الجسم الأبيض مع عطاء المحب العاشق فى المثال التالى :

– يا جسْمَها الأبيضَ قلْ . أأنتَ صوته ؟
– يا جسْمَها الأبيضَ قَلْ : أأنتَ خُضْرةٌ مُنَوَّرَةٌ ؟
– ياجسْمَها الأبيضَ مثل خاطر الملائكةْ

(أغنية من فينا – أحلام الفارس القديم ٢١٣ وما بعدها)

١٠

لم تتردد ازدواجية الزرقة مع الأسود . ولكنها وردت مرة يتيمة مع الأبيض فى قصيدة (تأملات ليلية) من ديوان (شجر الليل المسافر ص ٤٥٤) ، وقد جاء القمر لبنيًا شاحبًا :

عيْنا القمر اللّبَنىّ الشاحبْ

ملاءمة للصورة النفسية التى مرت بنا فى الحديث عن الأسود والأخضر .

* * *

يبقى بعد ذلك أن يكون لازدواجية الألوان معنى فنى فوق صور تراسل الحواس ، وتبادل المدركات ، وفوق التجسيد أو التشخيص ، أو التضاد ، وفوق اهتمام الشاعر بلون مالأسباب نفسية خاصة ، لأن الأجدى من ذلك الوقوف على تنوع الإيحاءات المثارة من اللون إثارة فنية مفيدة ، وإشارتها إلى رموز تتصل بالرمز الكلى للنص كما تتصل صورتها الجزئية بالصورة الكلية فى النص كله ، ثم تحقق التلاؤم بين إيحاء هذه الألوان وما يفيده المعجم الشعرى للنص كله حتى تقوم الألفاظ سندا لدلالة اللون ولا تقف حاجزاً دونه ، حتى تكون مخالفتنا لما رآه « بوزانكويت » Bosanquet[٢] – من تشكك فى دلالة اللون لدى الشاعر – ذات معنى

اللون المفرد

أكثر اللوان شيوعًا لدى شاعرنا هو اللون الأسود ، ويرد ٤٦ مرة بصفة السواد ، أو بألفاظ معبرة عنه مثل :

معتم ، وعتامة ، وغمامة ، وعكرة ، والدكناء ، وديجور ، وأسمر ، ورمادى ، وترابى ، وطينى ، وباهت ، وحقل حنطة ، وعسل ، والمنطفئة ، والكابية .

ومعظم هذه الدلالات ذات إيحاء بالكآبة سواء أكان ذلك بسبب مرارة الهزيمة ولوعة نزع الحرية فى (هجم التتار) :

رَجَعَتْ كَتائبنَا مُمزّقةً وَقدْ حَمــى النَّهـــارْ
الرايـــةُ السوداءُ ، والجرْحَى ، وقافلةٌ مَوَاتْ
والطبلة الجوفاءُ ، والخطوُ الذليلُ بلا التفاتْ

(الناس فى بلادى ١٤)

وهو هنا يستوحى دلالة الراية السوداء إشارة تعبيرية عن الموت على السواحل ، وعن التشاؤم ، كما يستعين بالصوت إيقاعا حزينا ؛ إذ يختلف صدى الطبول الجوفاء عن صدى إيقاع النصر .

ويتصل بذلك معنى الحداد والحزن :

ويُثْقَلُ الفؤادُ بالـسَّوادْ
عَلَى سوادِ ظلِّىَ الأسيرِ

(الناس فى بلادى ٧)

والعصفور الأسود ، وعربتها السوداء ، والطير الأسود ، والقدم السوداء (شجر الليل المسافر ٤٦٠ ، ٤٦٧ ، ٤٥٤ ، ٣١٨ ، ٤٨١) .

وثيابى السوداء (أحلام الفارس القديم ٢٣٦) :

والأفقُ الأسودُ ضيِّقُ الأبوابِ كالسردابْ

(أحلام الفارس القديم ٢١٧)

والتّرعة اللابسة الحدادْ

(حوار – الإبحار فى الذاكرة ٣٢)

ويتجاوز المحسوس إلى المجرد :

أطـــلالٌ أطـــلالْ
الجنُّ فيهـــا سودْ
لَهمْ فحيحُ السّودْ

(الناس فى بلادى – الأطلال ٥١)

و قد ينتقل باللون الأسود إلى معنى مغاير حيث السكون والهدوء فى رحلة الشّاعر إلى المعنى :

فى هَدْأةِ المساءِ والظلامُ خيْمةٌ سَوْداءْ

(الناس فى بلادى – أغنية ولاء ١٠٢)

وفى قصيدته عن (الشعر والرماد) يتحدث عن ليل الأقمار السوداء

(الإبحار فى الذاكرة ١٩)

أو الجاذبية والجمال وبخاصة سواد العينين :

تبحثُ فى ظلِ العيون السودْ

(أقول لكم ١٦٤) ، وعينان سوداوان (أحلام الفارس) ، وفى وصف عيون الشيخ محيى الدين :

ومُقْلتاهُ حلوتانِ جرَّتان من عسَلْ

(الناس فى بلادى – رسالة إلى صديقة ٨٠)

ويدخل فى هذا النمط أوصاف السمرة (الناس فى بلادى ١٢ ، ١٨ ، ٤٧) ، أو للقوة :

والصخرةُ السمْرَاءْ

(أقول لكم – موت فلاح ١١٣)

كما نجد السواد صفة للاشمئزاز والنفور :

الأرضُ بَغِيٌّ طلمثْ

دَمُها يجمُدَ فى فخذيْها السوداوينْ

(تأملات فى زمن جريح – مذكرات رجل مجهول ٢٩٧)

أو ينتقل باللون الأسود إلى اللاوعى حيث نرى فى (مذكرات الصوفى بشر الحافى) ، الذى تصوف ، وحين أفزعه الناس فى السوق خلع نعليه ووضعهما تحت إبطيه ، وانطلق يجرى فلم يدركه أحد :

« يا بشرُ . . . اصبِرْ

دُنْيانا أجملُ مِمَا تذْكُرْ

ها أنتَ ترى الدنيا من قمةِ وَجْدكْ

.. لا تبصرُ إلا الأنقاضَ السوداءْ » ..

(أحلام الفارس القديم – مذكرات الصوفى ٢٦٧)

وهكذا ينقل الحلم صاحبه إلى عالم السواد :

أحلُم فى نومى حلمًا يتكرر كل مساءْ

أتدَلىٌ فيه مَعقُودا من وَسَطى فى حبلْ

ممدودًا فى وجه ركام الأبنية السوداءْ

(تأملات ... حديث فى مقهى ٣١٨)

ومادمنا فى الحديث عن اللون الأسود – أكثر الألوان شيوعًا عند شاعرنا – نجد من المهم الوقوف عند استعمالات أخرى تقترب من الأسود من مثل استعانته باللون الرمادى والترابى للدلالة على الملل الذى يصاحبه سرد طويل استدعى وجود ظاهرة (التدوير) العروضية ؛ لأن الجملة طويلة بسبب شحنتها العاطفية ، والارتياح للثرثرة غير الواعية المفضية للراحة النفسية :

يعترينى المزاجُ الرمادىُّ حين تصيرُ السماءُ رمـــادية حين تذْبُلْ

ثم :

يعترينى المـــزاجُ الترابىُّ حين تصير السماءُ ترابيةً . . . إلخ

(شجر الليل – توافقات ٥٠٧ ، ٥٠٨)

ويتفق مع ذلك تعبيره :

تراب لوْنه الردىء

و(خيوط نوره الصدىء) مصحوبًا بتكرار كلمة : أُنذرينا ، ثم الخاتمة التى تشير إلى : الحلم العقيم ، وتوقع نبأ عظيم ، والسأم ، والتساؤل عن سر التعاسة .

(شجر الليل – أصوات ليلية ٤٩١ – ٤٩٤)

ويأتى اللون الرمادى متصلا (بالسماء الجامدة) والتراب والضباب والخدر والصفرة كالموت كالمحال (شجر الليل – تقرير تشكيلى ١ ، ٥) .

حتى يجعل اللون الرمادى صفة للكلمة بلا مضمون ، بل يجعلها ترابية :

لا تجمع الكلْمةْ
دغهـــا رَمَادِيّة

(أقول لكم – أحبك ١٤٤)

ويصرح بكلمة الملال مقرونة يوصف اللون الرمادى ، والإيقاع الرمادى (تأملات انتظار الليل والنهار ٣٠٤ ، ٣٠٥) .

وربما اتصل بذلك صفة (الطينى) مقرونة بالختم (شجر الليل ٤٨٦) . وهى صيغة جديدة عنده لا نلقاها كثيرًا .

وتتفق معتم ، وديجور وعكرة فى إيغال كل منهما فى السواد ، فالأولى تقترن بالبئر بين شاطئ الوعى وغير الوعى :

أحيانًا وَأنَا بيْن اليقظةِ والإغْمـــــاءْ

إذْ أشعرُ أنّى أهْوى فى قاع البئر المُعْتمْ

(شجر الليل – وفصول .. ٤٧٨)

وكذلك العتامة – (تأملات ٢٨٠) والثانية والثالثة ترتبطان بالموج والبحار :

موجهـا ديْجورْ

(أقول لكم ١٦٧) :

والبحارُ العَكِرهْ

(أحلام الفارس ٢٢٢)

والليل عند صلاح عبد الصبور وثيق الارتباط بالحزن ، ففى قصيدة (الحزن) نجد الحزن :

يُولَد فى المساءِ لأنّه حزينٌ ضريرُ

ويمكن تلمس ذلك فى قصائد : رحلة فى الليل ، وهجم التتار ، والشهيد ، وأناشيد غرام ، والملك لك (الناس فى بلادى) ، وأغنية لليل (أحلام الفارس) ، وذلك المساء ، وعود إلى ما جرى ذلك المساء ، وانتظار الليل والنهار ، ويانجمى الأوحد (تأملات فى زمن جريح) ، و(ليلة الإبحار فى الذاكرة ٥٩) .

كما أن الليل يرد موحيًا بالوحشة والرهبة ، كما أن النور يرد مشعّـاً بمعان روحية صافية ، أو بمعان ذات حركة وجيشان ، ولا يرد الليل بمعنى السر والإخفاء كما أنه

لا يرد بمعنى المسامرة والائتناس ، فكأن السواد فى الليل نابع – عند شاعرنا – من موقف لا يتعداه لا يريم عنه ، وهو تطوير الحزن إلى التألم وهو منهجه المعلن .

ويأتى اللون الأبيض عقب اللون الأسود فى الترتيب ، إذ يرد ٣٤ مرة ، ويرد اللؤلؤ موحيًا به ٦ مرات ، كما ترد ألفاظ أخرى موحية به مثل :

الماس ، ونوارة الحقل ، والمرايا ، والنور ، والضوء ، والسوسن ، والفل ، وفضية ، وبلورى .

وأول ما يقف عليه دارس الصورة اللونية عند صلاح عبد الصبور ، أنه لا يستخدم هذا اللون دالا على بياض جسم المرأة كما هو الحال عند نزار قبانى مثلا ، وهذا ما يؤكد انشغال الشاعر بقضايا التناقض ، واتخاذه الألوان مدخلا لبيان هذا التناقض .

ولهذا نجد معظم استخدامات اللون الأبيض لديه تشير إلى أحد حدين متناقضين هما :

الخير والطهارة والنقاء والاستقامة والبناء والعطاء والوضوح والروحانية – ضد ما يقابل ذلك من :

الشرّ والدَّنس والزّيف والخسّة والعوَج والهدم .

وتكثر دلالات الطهارة فى مجال الوطنية حيث الشهادة والطهر حيث العلم (القمر يقبلك) – الناس فى بلادى ٩٠ .

وجزء الوطن الغالى : على تراب غزة البيضاء – فى بلادى ٩٢ .

وجلال العلم (الناس فى بلادى ٨٩) .

والشهيد الذى نام فى سلام كنوارة حقل بيضاء (الناس فى بلادى ٨٧) وطهارة بيضاء (أقول لكم ١٤٩) ، والقمم البيضاء التى لا يشربها الجهلاء (شجر الليل ٤٥٢) ، ويناسب هذا المجال اللؤلؤ (الناس فى بلادى ٥٥ ، ٦٩ مرارا) بما يشعه من نقاء .

وأنتِ يا لُؤلؤتى المنوَّرَهْ أنقى من الظلالْ

(أحلام الفارس ٢٤٠)

أفراحُنَا البيضاءْ

(الناس فى بلادى ٣٩)

أنظُرُ فى عيونِها الماسيّة البكماء

(تأملات ... ٢٨٠)

أبيْضَ ، بُلّوريًا ، مَقْرورا

(الابحار فى الذاكرة ٧٣)

وهناك مجال صوفى وروحى يوحى باقتباسات قرآنية :

بياضُ ثوبه يكاد يخطفُ الأبْصارْ

(الناس فى بلادى ٨٠)

وهناك البشارة البيضاء (أحلام الفارس القديم ٢٣٩) ، والعمامة البيضاء (الناس فى بلادى ٣٣) .

واستشراف الأحلام حيث يتدلى الملك عجيب – فى حلمه – من أسنان القطب الدبى الأبيض (تأملات ٢٦٠) .

حقيقة نعاود الإشارة إليها أنه لم يستعمل هذا اللون فى وصف جسم المرأة إلا مرة واحدة (أغنية من فيينا ٢١٤) .

ويأتى اللون الأخضر ثالث الألوان عند شاعرنا (٢٥ مرة) ، كلها من التعبيرات غير المباشرة إذ تؤدى وظيفة فى صورة فنية يقوم فيها الإيحاء والرمز بالإضاءة والتكثيف .

يرد اللون للخصوبة والتجدد والأمل فى العطاء كما رأينا فى وصف الساق بالخضرة (الناس فى بلادى ١٩٧) ، ووصف الأيام فى (مرتفع دائمًا) – وهى عن رفع العلم المصرى ببورسعيد ١٩٥٦ (العلم الأخضر) :

لِيَنْسِجُوا أيامَهم دِيباجةً خضْراءْ

تَرِفُّ فى الهواءْ

(الناس فى بلادى ٨٩)

وفى عنوان قصيدة (أغنية خضراء) – (أقول لكم ١٢٣) :

وأُناديها بالسّيّدة الخضراء

(الإبحار فى الذاكرة ٧٧)

على أن هذا اللون قد يرتبط بذلك النمو العشوائى ، والانتشار والتكاثر كما يبدو فى حديثنا عن ازدواجية اللونين : الأسود والأخضر – فى قوله :

بذور الوجد الخضراء (شجر الليل المسافر ٤٥٤) ، كما يبدو فى استعمال اللفظ

الموحى بالخضرة والتكاثر وهو (المعشبة) صفة للهموم حيث التكاثر غير المرئى فى شكل خبىء غير مرغوب فيه :

قلْبى الملىء بالهمومِ المُعْشِبهْ
وَرُوحىَ الخائفة المَضْطَربَهْ
ووحشـــةِ المدينـــةِ المكتئِبهْ

(شجر الليل المسافر – وقال فى الفخر ٥٠٢)

وقد تنقل الخضرة إلى عالم الصوفية فى قصيدة (أغنية خضراء) بما فى ذلك استخدام كلمة فيروز (٦ مرات) فى هذه القصيدة . وتموج القصيدة ذات العنوان الأخضر بجملة من استعمالات وصف الخضرة :

يا خضراء العينين – يا فيروزه – ورمى فى قلبى فيروزه – خضراء بلون الآمـال – للعينين الخضراوين ، فليشملنى ظل العينين الخضراوين ، ولتخضر الكلمات بروحى ، ولترقد ليلائى فى بحر السعد الأخضر ، ولتورق خضراء الإصباح ، خضراء بلون الفيروزه ، يا فيروزه ، إنى ألقيت الحمل على البابَ الأخضر .

وكل هذه الجمل موصولة متتابعة حتى لنشعر بلهاث الشاعر وتلاحق أنفـاسه كأنـه يقدم لنا حقيقة مهمة باطراد ولهفة لا تتيح له الفصل بين الجمل .. بل لا تتيح للجمل استقلالا وهو فى ذلك يقدم نماذج من المونولوج الداخلى الأثير لديه .

ولا نبالغ إن ذهبنا إلى أنه لم يجتمع إلحاح على لون واحد فى قصيـدة لـدى شاعرنـا مثلما اجتمع فى هذه القصيدة ذات العنوان الأخضر ، وهو لون ينقلنا إلى العالم الصوفى الذى يغرى صلاح عبد الصبور دائما ، وسندنا فى هذا من القصيدة كلمات مرشحة تنقلنا إلى أضرحة الأولياء وألفاظ الصوفية من مثل قوله :

أقدار – الغربة – ميقات – التيه – نعبد أصنامًا مكذوبة – صحراء الشوق – كأس الحب – تبحث فى روحى عن سرى ، عن كنز غاف فى صدرى – أنا مصلوب – يا أصحابى يا أحبابى – المحبوب – بارك للحب – فك الختم وأفشى السر – للملكين – بروحى – بحر السعد الأخضر – الباب الأخضر وشفيعى الملكان المحبوبـان – البـاب – الأبواب – الحجاب – ... إلخ .

(أقول لكم ١٢٣ وما بعدها)

وقد يرد لفظ الخضرة إشارة للمستقبل الواعد :

- وانْتَظرْنا خطْوَهُ المخضرَّ في كلِّ ربيعْ
(أقول لكم العائد ١٣٤)

- « لورْكَا » سعفُ العيدِ الأخْضَرْ
(أحلام الفارس القديم - لوركا ٢٢٩)

- ثمَّ اصطبْغنا خضرةً مُزْدَهِرةْ
(أحلام الفارس - أحلام الفارس ٢٤٢)

أو إشارة للماضي والحاضر :

إلى الميادين التي تموت في وَقْدَتِها
خضرةُ أيامي
(أحلام الفارس - أغنية للقاهرة ١٩٧)

أو تعبيرًا مباشرًا :

أوْ بعضَ الأوراق الخضرةْ
(الإبحار في الذاكرة ٧٢)

وتأتي الحمرة رابع الألوان عند شاعرنا ، إذ ترد (٢٣ مرة) بما فيها استخدام الشقرة والياقوت ، والدم ، والشفق ، والخمر ، والورد ، فيصرف اللون الأحمر للجمال والنضارة ، وبخاصة في وصف الخدين بما يتبع ذلك من خجل أو جملة من الانفعالات :

- خَدّا حَبِيبي فَلْقَتَا رُمّانْ
(الناس في بلادي - أغنية حب ٦٧)

- وَهَجُ الخدّيْن
والشفتينْ
خطٌّ شفَقِي عانَقَ خَدًّا
(الناس في بلادي - أناشيد غرام ٧٢)

- واحْمرَّ خدها وتَمْتَمتْ بكلْمتين ،
الشكرُ لكْ
(الناس في بلادي - أناشيد غرام ٧٦)

أما الشقرة وصفًا للفارس ، فهي تنتقل بالشاعر إلى إيحاء هذا اللون التراثي المقرون بالفرس ودوره في الإنقاذ ، والمضي للمستقبل بعد التحرر من الماضي ، إذ يميل إيحاء استخدام هذا اللون في المثال القادم إلى استشراف آفاق المستقبل المغيب ، في قوله :

وانتظارَ الفارسِ الأشقرِ فى اللَّيلِ الأخيرْ

(الناس فى بلادى – لحن ٦٥)

إذ يقدم الفارس الأشقر ليحررها من وحدتها وسآمتها فى القلعة ، التى هى رمز الأسر والتحصن ، إذ :

أُلقِيَتْ فى رِجْلَيَ الأصفادُ مذ كنتُ صبيًّا
أنتِ فى القلعةِ تغْضينَ على فرْشِ الحريرْ
وتذُودينَ عن النَّفْسِ السآمةْ
بالمرايا والعطورْ

ويؤمن الفارس الأشقر بمبدأ تفاؤلى تختتم به القصيدة هو :

عبءٌ أن يُولَدَ فى العتْمةِ مصباحٌ وحيدْ .

ويرد اللون الأصفر فى المنزلة الخامسة عند الشاعر ، إذ يذكر مرات نجد فيها الوصف المباشر مرة واحدة حسب ، ثم يلجأ الشاعر – مع هذه المباشرة – إلى وضع الكلمة موضعًا فى التعبير يكسبها خصائص إيحائية تنتقل بها إلى آفاق أرحب كما نرى فى وصف الشعر الذهبى (أقول لكم ١٦٢) والمنقار الذهبى وجسمها الذهبى (الإبحار فى الذاكرة ٤٤، ١٦) .

كما تأتى صفة للخمر التى تخامر العقل أى تذهب به وتستره كما تجاور كلمة الرشوة التى تذهب بقيم ومبادئ :

وَدفَعْنا أُجْرَةَ رشْوتِنا ثمنَ فطانتِنا الصفراء
بينَ ضجيجِ الكاساتْ

(تأملات فى زمن جريح – مذكرات رجل مجهول ٢٩٦)

ويرد التعبير بالطريقة ذاتها فى الإبحار فى الذاكرة ، ٤٦ :

أتحسَّسُهَا .. أُحْصِيها ، أحمد فِطْنتَها الصَّفْراءْ

أو يرمز اللون للجمود :

مُجوّفًا مُخْتَنِقًا بالكتُبِ الصَّفْراءْ

(الابحار فى الذاكرة ٧٠)

على أن الشاعر قد يحل محل الضغط المباشر لفظًا يشع بمعناه مثل وصف الذهبى فهو يضع فى اعتباره :

الذهبى اللماع (الناس فى بلادى ٣٠) ؛ لذا يستعمل هذا الوصف للرفعة والسمو تارة للشهيد :

أَبْكِى بُرْجًا عُرْيانَ الصَّدرِ المفتوحْ

الشمسَ .. الوشمَ الذهبىَّ على المتنِ الصَّخْرى

(شجر الليل المسافر – فصول منتزعة ٤١١)

أو السلام :

ومن بابِها الذهبىِّ الضياءْ

. . . .

ينوّرُ فى وجنتيْها السلامْ

(الناس فى بلادى – الملك لك ٦٣)

أو على العكس من ذلك يأتى اللفظ للبريق الزائف الذى لا ينقذ من الوضاعة مثل :

والعاهرةُ اللامعةُ الفكّين الذهبيّينْ

(شجر الليل – البحث عن وردة الصقيع ٤٦٣)

ونجد اللون الأزرق أقل الألوان ورودًا عند الشاعر ، وإذ نلتقى به ٧ مرات حسب ، وهو لا يتعلق فى استخدامه هذا اللون بالدلالة الشائعة عنه وهى الصفاء المستمد من وصف المساء . بل يطمح الشاعر إلى دلالة زمنية ، مواجهة بين تناقض الإحساس بالزهو والإحساس بالضياع أى التعلق بالآمال الوهمية . وحين يقول :

أجدْلُ حَبلاً من زَهْوِى وضياعى

لأُعَلّقهُ فى سقْفِ الليـلِ الأزْرقْ

لا ينفصل ذلك الجزء عن الصورة كاملة منذ مفتتـح القصيـدة وعنوانهـا (رؤيـا) – وليست رؤية – ، إذ يقول المطلع قبل هذين البيتين مباشرة :

فى كلِّ مساءٍ ، حين تدقُّ الساعةُ نصفَ الليلْ ،

وتَذْوى الأصواتْ

أتداخـلُ فى جلْدْى ، أتشرّبُ أنفاسى

وأُنادِمُ ظلِّي فوق الحائطْ
أتجوّل فى تاريخى ، أتنزّهُ فى تذكاراتى
أتَّحدُ بجسمى المتفتّتِ فى أجزاء اليوم ِالميّتْ
تستيقظ أيــامى المدفونةُ فى جسمى المتفتّتْ
أتشابكُ طفـــلاً وصبيًا وحكيمًا محزونـــا
يتآلف ضحكى وبكائى مثلَ قرارٍ وجوابْ

وهكذا نلتقى بالبيتين بعد هذا المقطع لنجد التعلق بالوهم والخيال الذى يؤدى به — فى نهاية التجربة والقصيدة — إلى النور الذى يكشف عريه ثم يهوى من عليائه بعد تقطع تلك الحبال من السقف الأزرق أى يتنبّه إلى الحقيقة .

تتخلّعُ عن عـــــورتى النجماتْ
أتجمعُ فأرًا ، أهوى من عليائى ،
إذ تتقطعُ حبالى الليليةْ

(تأملات فى زمن جريح — رؤيا ٣٢٥ وما بعدها)

فالدلالة هنا دِلالة زمنية ما بين الطموح الأحمق والنهاية الواقعية الأليمة . ويتفق مع هذا التوقيت الزمنى الوصف نفسه فى قصيدة أخرى للشاعر هى (أجافيكم لأعرفكم) ، حين يتحدث شاعر يسمر مع أصحابه :

على أنّى سأرجع فى ظلام الليل حين يُفَضّ سامُركمْ
وحين يغـورُ نجمُ الشرق فى بيتِ الســما الأزرقْ

وحين عاد الآخر من الطموح الأحمق إلى الواقع الأليم قاطعا مسافة زمنية هائلة بين رفعة الطموح وحقارة وضع « الفأر » — يعود شاعر القصيدة الثانية من أنس السمر مع خلاّنه :

إلى بيتى
لأرقدَ فى سماواتى

(أقول لكم — أجافيكم لأعرفكم ١٨٣)

فالسموات هنا هى محط الآمال ، ومعقدها ، وسبحات النفس فى عالمها الرحب ، حيث تنسج فيه ما تشاء من خيوط الوهم ، أو الحقيقة وفى الإطار نفسه قوله :

عينـا القمر اللبنى الشاحب
بكتا مطرًا فوقَ جبينى المتعبْ

(شجر الليل المسافر – تأملات ليلية ٤٥٤)

وحين لجأ الشاعر إلى التعبير المباشر لوصف زرقة عروق ساقى المرأة كان فى ذهنه دلالة الزمن وحركته التى لا تتوقف المتمثلة فى عمر الإنسان :

كانت تتململُ فى ضجْعَتها
تُخفِى بضعَ خطوطٍ فى ساقيها
تتمددُ زرقاءْ

(تأملات فى زمن جريح – الشمس والمرأة ٣٢٧)

واستخدام الشاعر لهذا اللون – كعهده مع غيره من الألوان – يميل إلى التعبير غير المباشر من صورة ورمز وإيحاء ، ولم يرد التعبير مباشرة إلا مرة واحدة كان لها إيحاؤها .

* * *

هكذا كانت لوحة التصوير اللونية عند صلاح عبد الصبور ، ويمكن إرجاع استيحاء الألوان : المركبة والمفردة عند شاعرنا إلى ثلاثة مجالات أحدها : فهمه للحب ، وثانيها : نظرته للتصوف والصوفية ، وثالثها : الفارس .

وتناول اللون عند صلاح عبد الصبور مرتبط – كما قلنا – بموقفه من الناس والمجتمع ، ومرتبط بموقفه من الحب . حيث الغزل الهروبى الذى ارتبط بالسأم والاغتراب عنده هو وبعض أبناء جيله ممن تأثرت نظرتهم للحياة والكون والحب بموقف العالم بعد الحرب العالمية الثانية . واشتداد حيرة الصراع المذهبى ، واتصال الشاعر أيضا اتصالا حميما بهذه القضايا وبالفكر العالمى عن طريق المفكرين والشعراء ، وتطور موقف المرأة ، وتطور موقف المجتمع منها .

كان صلاح عبد الصبور أحد الشعراء الذين نظروا إلى مجتمعهم – فى ضوء تطوره – نظرة سأم واغتراب وحزن وسخرية ونقد وقلق ، وكان أحد الشعراء الذين تأثروا « إليوت » عن كثب وقرأ – بعمق – (الأرض الخراب) ، وهكذا تحولت نظرته للحب عن رومانسية سابقيه مصطدما بالحزن والسأم ، مشدودًا إلى واقعه المليئ بالأحقاد والأضغان

والضياع والحزن » وهذا هو سر احتفاله باللون الأسود أكثر من احتفاله بأى لون آخر ، وفى تتبع إيحاءات هذا اللون – بخاصة – والألوان الأخرى – بعامة – ما يؤكد هذه الحقيقة ، حقيقة نظرته للكون من حوله نظرة تتخلى عن رومانسية الشاعر إلى رؤية شديدة الاتصال بالواقع . وقد أدى ذلك إلى اصطناعه منهجًا يربط بين الشعر والتصوف بغية الاستبطان المنظم للتجربة الروحية ، ووجهة نظر ما ، كما وجهه إلى رمز القناع لإضفاء الموضوعية على تجربته ، وسواء أكان القناع شخصية أم كائنا من كائنات الطبيعة أم غيرها ، فإنه يؤدى وظيفته الرمزية ، ويمكن القول إن اللون عند صلاح عبد الصبور نموذج من نماذج القناع يتخذه ليتوارى خلفه اتقاء المباشرة والتقريرية ليحدد رأيه فى قضايا عصره ، وليضع تقابلات متضادة تفوق غرض التعبير البسيط عن المشاعر والانفعالات إلى إيجاد نوع من الرمز .

وقد يقوم اعتراض على مبدأ قيام اللون : مركبا أو مفردًا بدور القناع ، ومن أجل هذا نضيف أن اللون لا يقوم بالدور الرمزى للقناع وحده . بل من خلال أحد مجالات ثلاثة هى :

الغزل الهروبى ، والنظرة الصوفية ، واستحضار الفارس من خلال السياق العام للنص .

لقد تقدم حديثنا عن ألوان لاءمت الجو الصوفى فى قصائد : رسالة إلى صديقة حيث الشيخ محيى الدين ، ومذكرات بشر الحافى ، وأغنية إلى الله ، وتضيف أننا أمام قناع الشخصية الصوفية يستعين الشاعر فى تفسيره باللون ، كما يستعين الناقد والقارئ أيضا . فى قصيدة (أغنية ولاء) نجد الشاعر يوظف فكرة العشق الصوفى وتفانى المحب فى المحبوب إلى حد الفناء ، ومن أجل تصوير ولائه للشعر ووله به ، وتدلل الأخير وتمنعه ، ولهذا يستعير له إيحاء اللون الأبيض الموحى بالجلال فى قوله عن شملة الإحرام البيضاء ذات الدلالة الروحية لدى المسلمين :

خرجْتُ لكْ
عَلىّ أُوافى محمْلَكْ
وَمِثْلما وُلدتُ – غيرَ شملَةِ الإحْرامْ – قد خرجتُ لكْ
(الناس فى بلادى ١٠٢)

كذلك كلمة (المحمل) وصلتها بالسفر إلى الأراضى المقدسة .

وقد تقدم حديثنا عن وصفه كلمة الوجد بالخضرة ، وأفضنا فى الحديث عن معنى الوجد وإيحاءاته ، ونضيف هنا أن كلمة الوجد اصطلاح صوفى يعني بما يصادف القلب

يتصل بما يسمونه الأوقات ، فإنه إذا بلغت الرياضة بالعارف حدًا اعترضته خلسات كأنها البروق تلمع ، ثم تخمد عنه ، وهذا ما يسمونه بالأوقات وفى كل وقت يكتنفه وجد ليس من نوع الوقت الآخر ، إذ يكون الوجد الأول حزنا لاستبطاء الوقت ، والثانى أسفًا عن فوات الوقت ، ومازال العارف يتوغل فى هذه الأحوال والمقامات حتى يصير الاتصال بجناب القدس ملكة له ، أما التواجد فهو استدعاء الوجد أو إظهار حالته دون وجوده ، ذلك أن الصوفية يسلكون الجانب الوجدانى لا العقلى وهذا ما دعا المفكر الأشعرى الصوفى الغزالى أن يهاجم الاتجاه العقلى لدى الفلاسفة ، والاتجاه الجدلى لدى المتكلمين ، ويثنى على طريقة الصوفية فى تطهير القلب بالكلية ، ويرى أن المعرفة تهجم على القلب من حيث لا يدرى ، وهو ما دعا ابن سينا إلى أن يشير إلى أن المعرفة بالله شىء يلقى فى النفس عند تجريدها من العوارض الشهوانية[١٣] .

ويمكن فى متابعة معجم صلاح عبد الصبور المتصل بالألوان والصوفية معًا ما يقفنا على ماهية العشق ، واليقين ، والوقت والحياة ، وعند الصوفية أن كلا من الحياة والموت نوعان : إرادى وطبيعى ، وعندهم أن اللذة الباطنية أفضل من اللذة الحسية ، وقد وجدنا ميل شاعرنا إلى الاستبطان وعزوفه عن التناول الخارجى أو السطحى ، ولعل مما يجمع بين الشاعر والصوفى اتفاقهما فى أداة الإدراك وهى الذوق أو الحدس الصادق أو الرؤية المباشرة للأشياء ، كما أنهما يقصدان باطن الذات ، وإذا جاز لنا أن نتلمس بعض اصطلاحات الصوفية لوجدنا طائفة منها فى شعر صلاح عبد الصبور ، وفى أحاديثه عن تجربته الشعرية من مثل هذه المصطلحات التى نذكرها ونورد دلالتها عند المتصوفة :

الوارد : وهو ما يرد على القلب من خواطر محمودة بلا تعمل .

والتجلى : وهو ما ينكشف للقلب من أنوار الغيوب .

والحال : وهو ما يرد على القلب بلا تعمد ولا اجتلاب ، وقيل تغيّر الأوصاف .

والرمز : وهو معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله .

والغشية : وهو غيبة القلب بما يرد عليه .

والوجد : وهو مصادفة القلوب لصفاء ذكر كان عنها مفقودا .

والعارض : وهو ما يعرض للقلوب والأسرار من النفس والهوى .. إلخ .

وقد ورد لدى شاعرنا ما يفيد الضوء والنور ، والمصباح ، والزيت ، والمشكاة ، وهى

رموز نجد ذكرها عند « ابن سينا » وقد شرحها « نصير الدين الطوسى » ، فالمشكاة هى العقل الهيولانى لكونها مظلمة فى ذاتها قابلة للنور لا على التساوى لاختلاف السطوح والثقوب فيها ، والزجاجة شبيهة « بالعقل بالملكة » لأنها شفافة فى نفسها قابلة للنور أتم قبول ، والشجرة الزيتونة شبيهة « بالفكرة » لكونها مستعدة لأن تصير قابلة للنور بذاتها ، والزيت شبيه بالحدث وهكذا يمضى « ابن سينا » شارحًا رموز الزيت المضىء والنور على النور ، والمصباح الذى هو « العقل بالفعل » ، والنار التى هى « العقل الفعال » .. إلخ .

كما نجد للعشق مدلوله عند المتصوفة ، فهو فى الدنيا عشق وشوق . وفى الآخرة عشق فقط ، ولذلك مراتب ودرجات تتلاءم مع درجات : الزاهد والعابد والعارف ، والعشق الإنسانى : حقيقى ومجازى ، والمجازى نفسانى ، وحيوانى ، والحلم أو الاطلاع على الغيبُ فى حالات المنام وفى اليقظة وذلك بالتسامع أو بالتعارف . إلى آخر ما هنالك من رمز صوفى يتضح بالقرينة ، كما شرحه المتصوفة فى كتبهم .

وهذه القضايا – وغيرها مما نلتقى به لدى صلاح عبد الصبور – مقترنة باللون أو إيحائه ، فهو يتخذ الشخصية الصوفية قناعا ليصل إلى فكرة نحو معالجة زيف الحياة ، ومواجهة الإحساس بالحيرة ، وبالتجربة والفلق حتى ليطمح إلى التوحد كما ينزع الصوفية ، وفى ذلك يعتمد على إيحاءات الألوان مدركا أن الإيحاء يتجاوز الدلالة المعجمية إلى آفاق أرحب عن طريق الالتفات . وهنا نقف على نظرة صلاح عبد الصبور لتوظيف اللون فى الصورة .

وإذا كنا قد رأينا البارودى ينظر للون نظرة **المساواة** فإنا قد وجدنا نزار قبانى ينظر للون نظرة أخرى هى **التفضيل** ، أى أن الأول ساوى بين اللون وسائر المحسوسات ، ولم يقدم اللون على أية حاسة أخرى منظورة أو ملموسة أو متذوقة أو مسموعة ، أما نزار ففضل اللون على غيره وقدمه عليه ليلائم عالم المرأة .

أما صلاح عبد الصبور ، فلأنه يتخذ أقنعته الرمزية من الفارس ، والحب أو العشق الهروبى ، والنماذج الصوفية ، فإنه يلجأ إلى منهج **التفسير** فى مواجهة المنهجين السابقين ؛ إذ لم يحتج الشاعران السابقان إلى التفسير لوضوح الدلالة والصورة اللونيتين لديهما ، أما

شاعرنا فإنه لا ينظر إلى اللون فى الصورة إلا على أنه يقدم بعض العون فى تفسير رؤيته من خلال ما ارتآه من « قناع »[14] ، ولهذا لا نراه يتخذ اللون للزينة أو وصف أجزاء جسم المرأة وملابسها كما صنع الشاعران الآخران .

إن ذلك يرتبط أشد الارتباط بفهم شاعرنا للشعر وما يستعين به وهو ما عبر عنه فى كتاباته النثرية ؛ إذ يرى أن « الشعر » صوت إنسان يتكلم مستعينا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية ، لكى يكوّن صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس ، فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع ، والصورة والذهن ، والخيال . وكل هذه الأشياء مجتمعة ، تجعل لصوته هذه الفاعلية التى يستطيع بها فى كلماته أن ينقل قدرًا من الحقيقة الإنسانية التى يحسها[15] .

هـــوامـش

(١) حياتى فى الشعر ، الأعمال الكاملة مج٣ ، دار العودة ببيروت ط٢ ص٣١ - ٤٩ .

(٢) نفسه ص ٦١ ، ٦٢ - ٦٨ .

(٣) نفسه ص ١٩ وما بعدها .

(٤) نفسه ص ١٨٨ .

(٥) نفسه ص ٢٨ ، ٢٩ .

(٦) الفود معظم شعر اللمه مما يلى الأذن .

(٧) نفسه ص ١٨٨ .

(٨) نفسه ٩٨ ، ١٣٥ - ١٤٣ .

(٩) نفسه ص ١٨٥ وما بعدها .

(١٠) فى لسان العرب الجمع مهر ، ومهرات ، وأمهار (قليل) ، ومهار ومهاره ولم يذكر مهارى التى ذكرها الشاعر .

(١١) إضافة إلى هامش الأحلام بالفصل الأول :

الفارابى ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، والغزالى ، مقاصد الفلاسفة ، وابن سينا ، إثبات النبوة ، ورسائل إخوان الصفا ، والنابلسى ، تعطير الأنام فى تعبير المنام ، وابن سيرين ، منتخب الكلام فى تفسير الأحلام ، وابن رشد ، الحاس والمحسوس ، والتهانوى ، كشاف الاصطلاحات . وابن خلدون ، المقدمة ، وأحمد الصباحى عوض الله ، تفسير الأحلام ، القاهرة ، مدبولى ١٩٧٧ .

وقد اهتمت الآداب العالمية باستخدام الأحلام ، ففى الأدب الفرنسى : البحث عن الزمن المفقود لمارسيل بروست ، وما كتب أندريه بربتون ، وجيرار دى نرفال ، وجول فيرن ، وأمثالهم موظفين الحلم فى أعمالهم ، كذلك صنع فى الأدب الإنجليزى أمثال : شكسبير ، وتشوسر ، وإدموند سبنسر ، ودانيال ديفو ، وبالوار ليتون ، وفى الأمريكى . إدوارد بيلامى وأمثالهم .

وقد كان للأحلام مكان لدى أبى العلاء المعرى ودانتى وأمثالهما .

(١٢) تقدمت الإشارة إليها فى المقدمة ، وفى حديثنا عن نزار قبانى .

(١٣) عن التصوف عند صلاح عبد الصبور ، الدكتور محمد مصطفى هدارة ، النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث ، فصول يوليو ١٩٨١ ص ١٠٧ - ١٢٢ وعن صلاح وغيره من

١١٢-١١٤ ، والدكتور على عشرى ، قراءة فى شعرنا المعاصر ، دار الفصحى بالقاهرة ، ١٩٨٢ ص ٣٩ - ٧٦ ، ووليد منير ، فصول أكتوبر ١٩٨١ ص ٩٣ ، ١٠١ .

وعن التصوف فى الأدب :

الدكتور أحمد أمين ، الرمز فى الأدب الصوفى ، الرسالة العدد ١٣١ ص ٦ سنة ١٩٣٦ ، والدكتور عبد الحكيم حسان ، التصوف فى الشعر العربى ، ١٩٥٤ .

وعن التصوف عامة :

الجرجانى ، التعريفات ، الحلبى ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م ، وابن سينا ، الإشارات والتنبيهات ، والحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور) ، كتاب الطواسين ، تحقيق لويس ماسينيون ، باريس ، مكتبة بول جتنر ١٩١٣ ، مطبعة المثنى ببغداد ، وابن عربى ، الفتوحات المكية ، والدكتور زكى نجيب محمود ، طريقة الرمز عند ابن عربى فى ديوانه (ترجمان الأشواق) - مقالة بكتاب تذكارى عن محيى الدين بن عربى ، فى ذكراه المئوية ، المجلس الأعلى للفنون والآداب سنة ١٩٦٩ ، والدكتور مصطفى حلمى ، ابن الفارض والحب الإلهى ، دار المعارف ١٩٧١ ، والدكتور عاطف العراقى ، ثورة العقل فى اللغة العربية ، دار المعارف ط٥ ص ١١٩ - ٢٥٤ ، وعبد الرازق ابن أحمد بن الغنام ، اصطلاحات الصوفية ، الهيئة ، ١٩٨١ .

(١٤) عن القناع عند شاعرنا ، انظر : حديث صلاح عبد الصبور ، حياتى فى الشعر ص ١٨٥ والدكتور جابر عصفور ، أقنعة الشعر العربى ، فصول يوليو ١٩٨١ ص ١٢٣ - ١٤٨ ، والدكتور لويس عوض ، دراسات فى أدبنا الحديث دار المعرفة ص ١٠٨ و١٠٩ .

(١٥) فصول - تجربتى فى الشعر - أكتوبر ١٩٨١ ص ١٦ .

الفصل الرابع

ظواهر

١ – فى التصوير والتعبير

٢ – نمطية التكرار

٣ – تراسل الحواس والمدركات

٤ – الإفادة من التراث العربى

١

قد يجد القارئ عند الشاعر نزار قباني غرابة في التصوير أو التعبير ، أما غرابة التصوير فنجد من بينها صورة القمر الأسود (قصائد ٤٧) .

ومرد الدهشة يرجع إلى إحساسنا بمقولة العرب : سمى القمر قمرًا لبياضه ، لكنا حين نرى في استعمالاتنا المعاصرة إيحاء اللون ينقل التعبير من مجال إلى آخر ، نجد أن من الممكن فهم القمر الأسود على أنه شعر المرأة ، حيث تزيدها نصاعته بهاء وجمالا :

جَرَحْتُ الأزاميلَ فيكِ حَمَلْتُ إلى شَعْرِكِ القَمر الأَسْوَدَا

وأشد من هذه الصورة إغرابًا تصويره شعر الإبطين عند المرأة بالحشائش :

مُنْزَلَقُ الإبْطِ هُنَا فَاحْصُدى حَشائشًا طازجـــةً تطلُعُ

وقد يدفع الشاعر هذه الدهشة بتشابه الحشائش مع ما يريد تصويره من بدء هين ، وانتشار غير منتظم ، يرشح ذلك قوله في مكان آخر (قصائد ١٥١) في الموضوع نفسه :

الزَّغَبُ الطفْلُ عَلى أُمِّهِ بيادرًا فيَـا يَدَىَّ قَطِّعى

فهنا – أيضًا – يربط الشاعر بين الاستنبات والطلع هنا في الشعر ، وهناك في النباتات والحشائش ، وبين الكثرة والانتشار في كل .

ويتشابه البيت الثاني مع بيت لصلاح عبد الصبور قال فيه في قصيدته البحث عن وردة الصقيع من (شجر الليل المسافر) ص ٤٥٩ :

وفي الذِّراعَين اللَّتين يكشفانِ عن مَنَابت الزَغَبْ

وبيت صلاح أكثر مباشرة وتقريرية من بيتي نزار وأقل حدة .

وهذا الإغراب في التصوير نجد له مثيلا في الإغراب في التعبير ، إذ نجد لدى نزار لفظتي : البؤبؤ ، وتول .

وتتكرر الكلمة مرتين في ديوانين مستقلين ، يقول في (قالت لي السمراء – ١٢٢) :

تحطُّ إنْ شاءتْ على شَعْرِها أَوْلاَ فَفَوْقَ البُؤْبُؤِ الأَخْضرِ

ويكرر اللفظة ذاتها فى (قصائد – ٣٧) :

فَمَوْطِني يغفُو فى بُؤْبُؤٍ أخضرْ

وواضح أنه يقصد إنسان العين ، وهو أقرب المعانى للسياق ، إذ تتعدد معانى هذه الكلمة بين : السيد ، والأصل ، والعالم .

أما الكلمة الثانية ، فهى تول (قصائد – ٥٠) :

تَرَى إذا جاء غَدٌ وانْشالَ تُولٌ أسْودُ

وليس فى المعجم تول . بل تولة – بضم ففتح مع تاء التأنيث أو بكسر ففتح مع التاء – وهى ترد لمعان عديدة[1] لا يستقيم منها شيء للبيت .

وقد لا نلوم الشاعر كثيرًا فى ميله للتعبيرات الشائعة على الألسنة ، من مثل قوله فى (قالت لى السمراء ١٥٠) (على كيفها) :

أُسلاكُها تمشـى على كيْفِها تَمضِى وتمضى فى مَدَى مُقْمِرِ

واستعماله لأوصاف مثل . منخطفة ، وباهت كما قدمنا ، وقد استقى هذه الاستعمالات من التعبير العامى لا المعجمى ، لكنه أكسبها من الدلالات الهامشية والاستعارية ما أغناها ، وما يجعلنا نقبلها ولا نرى فيها ما يتجاوز العرف اللغوى ، ولا الأداء الفنى ، وإن لم نقبل منه قوله فى يوميات امرأة (١٠٧) :

جدرانها الأسود ؛ إذ الأصح جدرانها السوداء أو السود أو جدارها الأسود .

على أنه من الحق أن نقرر أن ارتباط الشاعر بموضوعه الأثير لديه ، وهو المرأة أصابه بما أوشك أن يصل به إلى الجدب اللغوى ، إذ دارت ألفاظه فى فلك واحد ، فما انفك يكرر ويعيد فى القصيدة الواحدة ، وفى القصائد المتقاربة ، وفى القصائد المتباعدة سواء فى ذلك الكلميات ، أم الصيغ .

ومع النظرة إلى صلة النص بنفسية قائله تأتى صلته ببيئة الشاعر ومتنفسه ، وقد كانت معظم قصائد شاعرنا حول المرأة الشرقية كما يبدو من أوصاف لون الشعر والبشرة والعيون ، وقد ينتقل للمرأة الأوروبية كما نفهم من لون أعضاء المرأة :

العيون الزرق ، وذات العيون الخضر (قصائد ٦٦) ، وزيتية العينين ، ورمادية العينين (قالت لى السمراء ٧٨ ، ٨١) بل من العنوان مثلما نرى فى :

« كرستيان ديور ، وإلى عينين شماليتين ، إذ نجد الجسم الأبيض والشعر الأصفر ، وضفاف السين ، والدانوب الأزرق ، والفتاة الوجودية فى باريس » ، وقد بدت بيئة الشاعر فى إشارته لشجز البلوط الذى ينبت القرمز الأحمر فى بيئة سوريا ولبنان .

وعلى الباحث هنا أن يضع فى اعتباره تنقل نزار قبانى بين بيئات شتى بحكم عمله من بينها : القاهرة ، وأنقرة ، ولندن ، وبيروت ، وبكين ومدريد أثناء عمله بالسلك الدبلوماسى العربى السورى بين سنة ١٩٤٥ ، سنة ١٩٦٦ ، ورحلاته المتعددة .

غير أن شاعرنا حين يطمح للرمز الكلى – ونادرا ما يطمح إلى ذلك – يفسد هذا الطموح بمحاولة تزييف الموقف وتشويه الرمز ، فقد كان واضحًا أن تجربة (يوميات امرأة لامبالية) عن امرأة شرقية . غير أنه حرص فى كلمته التى تصدرت القصيدة على ذكر أنه لا يقصد امرأة بعينها ولا وطنًا بعينه ، وجاء هذا النفى بمثابة تزييف للرمز الواضح فى القصيدة .

وبالرغم من وصف القصيدة للمرأة أن شعرها ذهبى (ص ١٠٥) ، وأشقر (ص٥٨) ، فإن كلمات النص تشير أنها شرقية ، فهو يذكر أعلاما شرقيين لهم صلة بعالم المرأة ، وقضية الحرية أمثال :

هارون الرشيد – ٩٠ ، وأبى جهل – ١٣٣ ، وعنترة بن شداد – ١٤ (مرتين) .

بل يقول صراحة :

كَقِدِّيسين شَرْقِيِّينَ مُتَّهَمِين بالكُفْرِ – ٨١

كما يذكر الحجاب ١٢٥ ، والسياف مسرور – ١٣٢ بل يقول على لسان كاتبة اليوميات صراحة (ص ١٣٩ ، ١٤٠) :

أَلَيْسَ هُناكَ مِنْ شُغْلِ
لِهذَا الشَّرْقْ
غير حُدودِ زِنَّارِى ؟
تَظلُّ بكارةُ الأنثى
بهذا الشرقِ عُقدَتنا وَهَاجِسنَا

وغياب التنسيق بين جزئية التصوير وكليته تنسيقا عضويا جعله يتناقض فى أوصاف جسم المرأة ، ولونها ، فشعرها : ذهبى - ١٠٥ ، وأسود - ٣٧ ، وأشقر - ص ٥٨ . فضلا عن المبالغة الشديدة فى تصوير وضع المرأة كأنها فى سجن الحريم ، وما نظن أن بيئة عربية ما فى عصرنا تعرف هذا اللون من التشدد البغيض فى معاملة الأنثى ، هذا إلى إسرافه فى النقد غير الموضوعى لتقاليد سامية نابعة من تعاليم ديننا الحنيف .

لقد تساءلنا - من قبل - عن مدى تحقق الوضوح والغموض لدى نزار قبانى ، وأرجأنا الإجابة على السؤال ، والآن حان القول بأن الصورة عند شاعرنا واضحة لم يحملها الرمز إلى التغريب والتكثيف ، فكانت بسيطة التركيب بسيطة البناء بساطة تفقد القارئ لذة الكشف والفيض .

وعلى العكس من ذلك نجد الصورة الفنية عند صلاح عبد الصبور مشبعة بالرمز ، مما يجعل فهمها مستعصيًا حال القراءة الأولى ، وربما وجدنا اللون مساعدًا على التفسير فى كثير من حالاتها .

وقد نلتقى بغرابة التصوير عند البارودى حين يصف لنا دن الخمر تصويرًا مفزعًا يتنافى مع جو الأنس والمتعة المحيط بالشاربين ، يقول :

فَقَامَ إلى رَاقُــــودِ خَمْرٍ كأنَّه إذَا اسْتَقْبَلَتْه العينُ أسودُ مُغْضَبُ

فأين مشهد الحية السوداء من وعاء خمر ومجلس أنس وطرب ؟ ! .

كما قد يقع التصوير لديه فى مجافاة الواقع نظرًا لغلبة المحاكاة على الصورة الحسية لديه ، فقد أخذ النقاد[٢] عليه جمعه بين الرياح الشمالية والشرقية فى قوله (ص ٧٣) :

أىَّ شىءٍ أَشْهى إلى النَّفْسِ من كأ سٍ مُدارٍ على بِساط نباتِ
هُوَ يـــومٌ تعطَّرتْ طَرَفــاه بشَمــالٍ مِسْكيَّةِ النَّفَحــاتِ
باسم الزهرِ ، عاطرُ النَّشرِ ، هامى الـ قـطْرِ ، وانى الصبَّا ، عليلُ المهــاةِ

أو يستقدم ريح الصبا إلى سماء (روضة المقياس) (ص ٩٢) ، وهى لا تمطر بمصر ، بل تكون جافة ، كما أن روضة المقياس لا ترى فيها الربا ، أو يجعل الثمار تحمر فى الربيع ، وهى لا تكون كذلك فى مصر إلا صيفا فى قوله :

فأصولُها للسَّابحاتِ مَلاعبٌ وفُرُوعُهـــا للنيِّراتِ مَطَــارُ
يَبْدُو بهـا زَهْرٌ تخـــالُ إهابَهُ فُتُلاً تمشَّـتْ فى ذُراها النارُ

أو يصور القطار بالأدهم (ص ٢٧) ، وكذلك الوابور (ص ١٣١) أو حين يستعمل الشفق لتباشير الصباح كما قدمنا .

ولعل هذا ما جعل كثيرا من النقاد يأخذون على صور البيانيين الافتعال والمبالغة ، والنمطية ، والحسية الحرفية الشكلية ، والجمود ، وانفصالها عن الشعور ، والوضوح ، ودقة الوصف[٣] .

مثلما أخذ كثير من النقاد مآخذ على الصورة الحديثة مما نجد بعضه لدى عبد الصبور من مثل وقوعها في :

الاستطراد والتراكم في حشد من الصور تجمعها روابط بأدوات الربط ، ومجانبة الصواب في استخدام الرمز الأسطوري ، والتكرار والنمطية ، والإسراف في الغموض والتعقيد ، والوقوع في الاضطراب ، ومحاكاة الصورة في الآداب الغربية .

ومن غرابة التصوير والتعبير لديه قوله :

ولا كَشَفَتْ لى السّحَائِبُ رسْمَكِ ، رغْمَ تَمَلّىَّ منها طَويلا

(شذرات من حكاية متكررة وحزينة – الإبحار فى الذاكرة ٦٩)

فإلى جانب الخلل الموسيقى ، نجد ثقل التركيب ، وتضاربه مع الصورة وإيحائها بما يبدو فى التذييل من مباشرة وخطابية بادية فى تعليل موقف الشاعر بتركيب لغوى معقد .

٢

فى تأمل نمطية التكرار لدى نزار قبانى فيما يتصل بصيغ اشتقاقات الألوان نجد أن ما جاء منها على صيغة أفعل التى مؤنثها فعلاء ٤٧ مرة ، بينما جاءت صيغة فعلاء ٣٥ ، وجاءت الصفة جمعًا عشر مرات وجاء المصدر ٨ مرات .

ومبرر كثرة صيغة أفعل أنه الوصف المذكر للون : أصفر ، أحمر .. إلخ ومؤنثه فعلاء : صفراء ، حمراء .. إلخ .

وقد مر بنا تكرار ألفاظ تتصل بمفاتن المرأة مثل :

الشموع ، والشمع ، والثلج ، والمرمر ، والعاج ، والخمر ، والورد ، والعقيق ، والقمر الأسود .

ونضيف أنه يكرر التركيب أيضا لا اللفظ فحسب .. مثل :

عنقود اللهيب (أنت لى ٨١) . وعنقودا دم وحرارة (قالت لى السمراء ١٣٤) ، والمناقير الحمر (أنت لى ١١٤) ، والمخلب الأحمر (أنت لى ١١٩) ، والفم الذهبى ، والصليب الذهبى (أنت لى ٨٦ ، ٨٠) ، وكرز الأفق (قالت لى السمراء ٩٠) ، وجراحات الكرز (أنت لى ٢١) وأحمر الشفاه (أنت لى ١٢٨) ، والشفاه الحمر (قصائد ٨٠) ، والوردة والورود (أنت لى ٧٢) ، و (قصائد ١٢٥ ، ١٥١) .

وظاهرة اقترابه من (الجدب اللغوى) كما رأينا من التكرار لديه اقتربت من ظاهرة أخرى كادت تدنو به من (حمى الألوان) إذا صح التعبير ، إذ نجد ألفاظا توحى باللون أو تشع به تتكرر بعينها فى صورة نمطية نذكر منها – على سبيل المثال – عددا من بعض الكلمات :

البنفسج : (أنت لى ٤٣ ، ٤٦ ؛ وقصائد ٣٣ ، ١٣٤) .

والفيروز : (قصائد ٢٠ ، وقالت لى السمراء ٧٠ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ٨٣)

والعقيق : (قالت لى السمراء ٧٠ ، وأنت لى ٤١ ، ٦٣ ، ١٢٨ ، ٦٩) .

والمرمر : (أنت لى ١١٨ ، ٦٧ ، ٢٣ : وقالت لى السمراء ١٢١) .

واللؤلؤ : (قصائد ٩١ ، ٩٢ ، ١٥٢ ، وأنت لى ٨٤) .

هذا إلى التكرار الشديد للألوان : الأحمر ٦٠ مرة ، والأبيض ٥٧ مرة والأخضر ٣٩ مرة ، والأسود ٢٩ مرة ، والأزرق ١٥ مرة .. إلخ على نحو يجعل الشاعر مشغولا غاية الانشغال بالألوان وما يتصل بها .

وربما أسرف صلاح عبد الصبور فى تكرار ذكر الليل وصفات اللون الأسود ، وقد مر بنا عند الحديث عن البارودى الوقوف على نمطية التكرار فى الصورة وأركانها ، وألفاظها ، وألوانها ، بل وإيقاعها ، عند تناولنا لصور الخمر عنده فى حديثنا عن اللون المركب ، ولا حاجة لتكرار القول هنا .

٣

تراسل الحواس

فى حديث الفلاسفة المسلمين عن « الحس المشترك » ما يصلح أن يكون كالمقدمة لحديثنا عن تراسل الحواس ، فقد تحدثوا عن الحواس الظاهرة التى تختص بإحساس محدود لا تتجاوزه ، فتبصر الباصرة ولكنها لا تسمع ولا تشم ولا تلمس ولا تتذوق . أما الحس

المشترك فهو القوة التى تبصر وتسمع وتشم وتلمس وتذوق ، حيث تجتمع لديه جميع صور المحسوسات كإدراك محسوسين بحاستى البصر واللمس ، وهذه الصورة تقبل الصور دفعة واحدة أو تميز بين صور المحسوسات فلا تخلط بين المرئى والملموس ، ولهذا يشير ابن سينا إلى إحساننا بلون العسل وبأنه حلو (ابن سينا، عيون الحكمة ٣٨ ، والنفس ١٣٣) .

وفى العصر الحديث صار اتجاه الشاعر إلى الاستعارة والتراسل فى مجال الحواس وسيلة فنية فى الخطاب الشعرى ، ذلك أن للصورة مكانة ملحوظة فى التعبير الشعرى عند شعرائنا المعاصرين ، وشاعرنا واحد منهم يطمح إلى ما يطمحون إليه . وقد جرت بعض أنماط الصورة لديه فى مضمار التغريب والتراسل بين الحواس والمدركات فى نظرية العلاقات أو التراسل Corres Pondances (٤) رغبة فى إيجاد نمط جديد من العلاقات اللغوية ينبع من فكرة نقص نظام الحواس مما يستدعى مزج عملها ، أو بتبادل معطياتها ، وهنا نجد مدرك حاسة ما يوصف بما يوصف به مدرك حاسة أخرى فتتولد صورة ممتزجة بينهما تخالف العرف اللغوى ، والاستعمال البلاغى ، وبذلك تشغل هذه العلاقة ما بين المجرد وهو العقدة النفسية مثلا ، والحسى وهو صفة السواد ، فنقول مثلا : العقدة السوداء ، ويهمنا – بطبيعة الحال – من مجالات التراسل هذه ما يكون اللون عنصرًا مشتركا فيه ، أو أحد المدركين المتراسلين .

وقد أعلن نزار قبانى فى قصيدة جعلها كالمقدمة لديوانه (قالت لى السمراء – ص٢٠) عن إيمانه بهذا النهج الفنى وذلك فى قصيدته (ورقة إلى القارئ) :

تخيَّلْتُ حتىَّ جعلتُ العطـــــورَ تُرَى ويُشمُّ اهْتزازُ الصَّدى

ولعل ديوانه (أنت لى) أكثر دواوينه احتفالا بهذه الظاهرة التى تأخذ الأشكال التالية :

* الأغانى والأصوات والأصداء .
* الشذا والمشمومات وبعض المحسوسات .
* النفس والمعانى المجردة .
* الجوامد .

ويكون اللون عنصرًا أساسيا فيها .

في مجال المسموعات من الأغاني والأصوات والأصداء نجد الصوت الأزرق (قالت لى السمراء ٨١) ، ونجد للأغاني سمة الاكتساء والإحاطة كما يحيط الثوب بلابسه لشدة تمكن رخاء الخضرة وسعادة الغناء وملابساتها .

أمْ كان منزلَ راعٍ مُسَرْبَلاً بالأغانْ ؟

(أنت لى ٣٢)

ويكون لصدى الأغنية شقرة (أنت لى ٩١) :

واشْرُدى أغنيةً فى الرَّملِ شقراء الحروفِ

ويجعل للصوت أنامل زرقاء ولونا ذهبيا (أنت لى ٧٦) :

أَنامِلُ صوتِك الزرقــاءُ تُمْعِنُ فىَّ تَمْزيقا

أَيا ذاتَ الفمِ الذَّهبىِّ رُشَّى الليلَ مُوسيقا

ويجعل للحروف اخضرارًا متجددا بلفظ اخضوضرت (قصائد ١٥) :

واخْضَوْضَرتْ من شوقها أحرفٌ وأوشكتْ فواصلٌ أن تطيرْ

ويجعل للصدى لونا سماوى الحفيف (أنت لى ٩٢) :

تَلْبسين المغربَ الشاحبَ فى بُرْدٍ شفيفِ

أزرقٍ مُغْرَوْرقِ الخيْطِ سمــاوىِّ الحفيفِ

ولأن الشذا يتطاير يستعير سمة السيولة تمكنًا وانتشارا (أنت لى ٣٣) :

وحيثُ سالَ شذَانا تفتحتْ وردتــانْ

فللأمطار لون (قصائد ٩٢) :

عَنْ أعْيُنٍ أمطارُها السوداء لا تَتْركُنى

وللسيوف تسبيح (أنت لى ٩٠) ، وهنا إحساس صوفى .

وينتقل من المعنى الوجدانى والنفسى والعاطفى فيجعل للوجد بمعنى الحزن لونا وشعارًا ، وكل ذلك يوحى بالحمرة التى تعترى الوجه حال الحزن ، والنار حال الاتقاد ،

كما أنه يمنح إيحاءات متعددة لمعان متنوعة معجمية حيث تتعدد مجالات « سعر » بين : النار ، والحرب ، والحر ، والجنون ؛ والجوع ، والعدوى ، يقول فى (أنت لى ٥٧) :

فَثَم رافعـــةٌ للنَّهدِ زاهيـــةٌ إلى رداءٍ يلونُ الوَجْدِ مَسْعُورِ

ويجعل للعقدة النفسية لونا أسود (يوميات امرأة ١١٦) :

هِى الأخـــرى
تُعَانِى مَا أُعـانيه
تعيشُ الساعةَ الصفْرا
تعانــى عُقدة سَوْدَاء

ويجعل للذة لونًا أحمر (قالت لى السمراء ١٢٦) :

نَهدَاكِ نَبْعا لذَّةٍ حمراء تُشْعِلُ لى دَمِى

أو يجعل اللون الأحمر لليالى (إفادة فى محكمة الشعر ٢٠) :

العَبَاءاتُ كلُّها من حرِيرٍ والليَّالى رخيصةٌ حمـــراءُ

بل يجعل للعاطفة لونا (قالت لى السمراء ١٢٣) ، وقد يكون الحزن رماديا (يوميات امرأة ١٠١) .

ويجئ السواد استعارة للحزن والكآبة والإحباط ، نراه للأمطار أى الدموع (قصائد٩٢) :

عن أعين أمطارُها السوداءُ لا تتركُنى

كما نراه للحقيقة التى تفاجئ الحبلى (قصائد ١٤٠) : وحقيقة سوداء .

ويجعل للفساتين صفة المشاتل (سامبا ١٩) ، وللمعول صفة الدم (أنت لى ٢٢) ، وللمرمر سيولة (أنت لى ١١٨) :

أناملٌ كاضلُعِ البيَانِ سالتْ مَرْمَرا

هكذا لجأ الشعراء إلى نوع من التراسل بين المدركات ، إذ رأى الرمزيون تشابه الموقع النفسى للحواس ، إذ يترك اللون أثرًا يشبه أثر برودة المطر أو وقعه ، أو الزرع وخضرته ،

أو الصوت وصداه ، كما قدمنا ، وبذلك قدم « بودلير » نظرية العلاقات ، وطورها « رامبو » في قصيدته (الحروف المتحركة) إذ نجده يخلع ألوانا على الأصوات مثل : A : أسود ، و E: أبيض ، و I : أحمر ، و U: أخضر ، و O: أزرق[٥] .

وفي شعرنا العربي أخذ شعراء أبوللو هذا المنحى وطبقوه في شعرهم فعابهم قوم ومنهم عزيز أباظة[٦] ، ومدحهم آخرون ، ومنهم الدكتور محمد مندور[٧] .

ولا يصدر صلاح عبد الصبور في تراسل الحواس والمدركات عن موقف رومانسي . بل يجعل من هذا التراسل وسيلة للإبانة عن التحول النفسي . بل الدرامي في مزجه بين التناقضات اللونية .

وهو تحول لا يتم فجأة . بل هو تطور مستقى من الإيقاع العام للقصيدة ؛ إذ كانت التجربة الفنية هي (رسالة إلى سيدة طيبة) ، تلك التي كانت وردة رعتها المواقف الواضحة ، غير أنها تحولت عنه ، فتحول عنها الشاعر من البراءة والعطاء والتجدد :

فى ليْلةِ صَيفْ
وقَّعَ أحد الشعراءِ البُسَطاءْ
أنغامًا ساذِجة خضراءْ
ليُفَاجِى قلبَ الإلْفْ

إلى النقيض حيث تصبح أنغامه خرساء سوداوية إن نطقت :

لكنْ كَفًّا مَعْشُوقتِهِ قدْ مَزَّقَتا أوْتَارهْ
صارتْ أنغامُ الشاعرِ خرْسَاءْ
فإذا نطَقَتْ كانتْ سَوْداويّهْ
يا سيّدتى ، عُذْرًا . .
فَأنا أتكلمُ بالأمثالِ لأنَّ الألفاظَ العُرْيَانَهْ
هى أقسىَ مِنْ أن تُلقيَها شَفتانْ
لكنّ الأمثالَ الملتفة فى الأسمالْ
كشفتْ جَسَدَ الواقعْ
وَبدَتْ كالصدقِ العُرْيَانْ

(أحلام الفارس القديم ٢٢٤ ، ٢٢٥)

فهنا نجد تراسل الحواس لدى شاعرنا يمر بثلاث مراحل :

المرحلة الأولى مرحلة الصدق المتبادل استعار فيها الشاعر للفظ المسموع صفة مرئية هى اللون الأخضر ، بل صفة نفسية هى السذاجة فى تراسل فنى .

والمرحلة الثانية هى مرحلة الهجر فاستعار صفة مرئية هى اللون الأسود لمناسبة الحالة النفسية .

وفى المرحلة الثالثة مرحلة المكاشفة فاستعار صفة مرئية هى العرى مناسبة للوضوح والإبانة .

ومن هذا النمط استعارته للكلام الطيب صفة البياض المجلو :

فى الألْفاظِ البِيضِ المجْلوَّةْ

(أقول لكم ١٠١٥)

واستعارته للكلام المستهجن مذاق الملح :

وأنتِ يا جامدةَ الأحْداقِ كالنّجومْ

يَسِيلُ من أشْداقِكِ الكلامُ أبيضًا ومُمْلِحًا

كالزّبدِ المسْمومْ

(تأملات فى الزمن الجريح ٢٨٣)

بل ينقل إيقاع الألوان المرئى إلى إيقاع الموسيقى المسموع :

يتجددُ إيقاعُ الألوانِ على إيقاعِ الموسيقى

(شجر الليل المسافر ٤٧٢)

وفى قصيدة (الألفاظ) نراه ينتقل من اللفظ المسموع إلى الهيئة ، والتشكيل حيث اللمس، والرؤية، فنجد صفات: باردة، وجوفاء، ومصمت.. إلخ (أقول لكم ١٢٠).

كما نجد صفات الرمادية ،والغمامية ، والسديمية ، والترابية فى صورة واحدة دليلا على عدم الإبانة وعلى الغموض وفقدان التعبير :

لا تجمع الكلْمةْ

دعْها رماديّةْ

فاللونُ فى الكلماتِ ضيَّعَنا

دعْها غماميّةْ

. . . .

دعهْا سَــديميَّـةْ
فالشكلُ فى الكلماتِ توَّهَنَا
دعْهـــا ترابيّةْ
لا تُلْقِ نبضَ الرُّوح فى كِلمةْ

(أقول لكم – أحبك ١٤٤)

وقد ارتبط هذا الانتقال من مدرك إلى آخر ، انتقال موسيقى من بحر إلى آخر ارتباطًا بالانتقال النفسى والشعورى ، وحين ينتقل صلاح عبد الصبور فى القصيدة الواحدة من بحر إلى آخر فإن ذلك يعنى انتقالا نفسيا من حالة إلى أخرى ، وجهت الشاعر إلى اختلاف الإيقاع الشعرى من تفعيلة (مفاعلتن) التى هى الوافر – إلى (فاعلاتـن) التى هى لبحـر الرمل فى قوله فى قصيدة الحب (أقول لكم ١٦٣) :

وأنَّ الحبْ (مفاعلتْن)
//٥/٥/٥ ، وهى هنا شبيهة بمفاعيلن (الهزج) .

عندما يُصبحُ إنسانٌ حقيقه
(فاعلاتن) /٥//٥/٥ .

عندما يبحثُ فى ظلِّ العيونِ السّودِ
عنْ عيْنِ صَديقةْ
(فاعلاتن) /٥//٥/٥ .

ويرتبط ذلك بجانبى الإبداع لدى الشاعر حيث :

التلقائية التى هى فيض من الإلهام ، والقدر الإرادى الذى هو مزيد من التأمل من الشاعر ، وهذا ما يفسر تنقل الشاعر من بحر إلى آخر يجده أكثر ملاءمة للجو النفسى ، وكان صلاح عبد الصبور واحدًا من الشعراء الذين استعانوا بالرمز فى استبطان التجربة الشعرية ، ويمكن إرجاع كثير من صوره المستوحاة من اللون إلى حالات رمزية ونفسية ، ونماذج راجعة لبيئته الأولى الريفية ، ثم بيئته الجديدة القاهرة ، وصولا لتصوره للمدينة والناس ، غير أن هذا يحتاج منهجًا دقيقًا فى الرصد والجمع ، ثم التصنيف ، ثم اكتشاف المستويات والدلالات(٨) .

وقد لجأ الشاعر إلى التشخيص ، ويسود اللون فى ميل الشاعر نزار قبانى إلى التشخيص ، إذ نرى صفة الخجل من احمرار يتوهج (أنت لى ٤٠) .

يَرِفُّ على قُرُنْفُلةٍ خَجُـولٍ　　يُبارِكُ وَهْجَ حُمْرتِها المسيح

ويجعل الاسترضاء طريقا للأمل وتحقيق الأمانى (أنت لى ٤١) :

وأَسْتَرضِى العقيقَ لعلَّ فجرًا　　يشــقُّ فتستريح وأســتريح

وتدب الحياة فى الكلمات (يوميات امرأة ٤٧) :

سأُرْضِـعُ كلَّ فاصلةٍ　　حليبَ الكِلْمةِ الأشْقَرْ

وميل نزار قبانى للتشخيص هنا مرتبط بنظرته للصورة الجزئيـة التى تطورت بعض التطور عن تلك الصورة الجزئية لدى البارودى ، وكلاهما يصدر عن مفهوم الاستعارة فى بلاغتنا العربية ، وهى ما عبر عنه عبد القاهر الجرجانى بقوله : « ترى بها الجماد حيًا ناطقا ، والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة »[٩]

ووقوف البارودى عند الرمز الجزئى بشكل ضيِّقٍ، ضيَّقَ من حدود تأثير الإيحاء والتشخيص لديه .

أما صلاح عبد الصبور فقـد مـال للتشكيـل الكلى للصورة وجعلهـا أجـزاء متعانقـة لاجزئيات مفككة[١٠] ، ويمكن القول إن استخدام صلاح لرمز اللون فى شعره مرتبط نوعًا من الارتباط برأى إليوت فى المعادل الموضوعى Odjective Correlative حيث يجسد الشاعر عواطفه وأفكاره بلا مباشرة وبلا ذاتية فيتقارب الرمز والصورة ، وبذلك يحقق فى تراسل الحواس وفى التشخيص نوعًا من الجمع بين المتنـاقضات ينجـم عنـه وجـود التلاؤم بين مالا نتوقع تلاؤما فيه ، كما ينجم عنه وجود تنافر فيما لا نتوقع تنافرًا فيه ، فتوقع الخرس من الأنعام ، كتوقع عدم الإبانة فى الكلمات ، كتوقع البياض والملوحة فى الكلام ، والرمادية والترابية والغمامية والسديمية فى الكلمة .

٤

فى إطار إفادة الشعراء من التراث أو التقاليد Traditions هناك مصادر عربية أثرت فى بناء الصورة الفنية لدى شعرائنا ، ولا يعنى وجود هذه المصادر غياب شخصيتهم الشاعرة ،

يقدر ما يعتى تحقق وجودهم الشعرى ، إذ تمثلت هذه المصادر – فى رأينا – فى الالتقاء حول منابع الصورة المتوارثة ، سواء فيما وصلنا من تراث شعرى ، أو فيما بين أيدينا من عطاء مدارس معاصرة .

والحق أنا لا نضيف جديدًا حين نتناول قضية التأثير والتأثر على هذا النحو ، فلقد قيلت الحقيقة من قبل حول منهج البارودى فى إحياء الشعر العربى ، ومعارضته نشدانًا لهدف الارتقاء بديباجة الشعر وأغراضه على حد سواء ، فلا جديد نضيفه ، إذن ، فيما يتصل بالبارودى ، كما أنه ليس جديدًا أن نشير إلى تأثير شعراء (أبوللو) ، وتأثير شعراء المهاجر ، فيمن تلاهم من أجيال الشعراء ، فليس بدعا أن يكون نزار قبانى ، وصلاح عبد الصبور من بين هؤلاء الشعراء ، وقد تحدث كل منهم – خارج نطاق القصيدة – عن إعجابه بهؤلاء الشعراء . وتأثره ببعضهم . أما فى نطاق التجربة الشعرية فإن من اليسير الوقوف على وجوه تأثر هؤلاء الشعراء بمن سبقوهم من أجيال ، وهو تأثر قد لا يكون عن عمد ووعى .

كما أنه ليس تأثر المحاكاة والتقليد ، بقدر ما هو اتفاق فى الوسائل والغايات الفنية . فربما جاز لنا أن نرى تقاربا بين بعض أشعار نزار وقول البارودى (ص ١٢٨ ، ١٢٩) .

حَلَفْتُ بمــا وارَى الخمارَ من الحَيــا وَما ضَمّت الأرْدانُ مـن حَسَـبٍ عَدّ

وباللُّؤلؤِ المنضـــــودِ بيْن يواقــتٍ هِيَ الشُّهدُ ضنًّــا . بلْ ألذُّ من الشَّهْد

. . . .

لأنْتِ ، وأيُّ النــاسِ أنتِ ؟ ، حبيبةٌ إلىّ وَلَوْ عَذَّبــــتِ قلبىَ بالصَــــدِّ

أو بين حديث نزار عن تجربته الشعرية وقول البارودى (ص ١٥٢) :

ولى من بديعِ الشِّعرِ مَالوْ تلوْتُه على جبلٍ لانْهالَ فِى الدُّوّرِيدُهُ

لكنه قول لا يقطع بالمحاكاة والتقليد .

ها نحن نجد العناية بالربط أو المقارنة فى التشبيه ، وبخاصة فى المحسوسات ، وفيما بين أيدينا من شواهد البلاغيين العرب ما يفيض باللون ويعنى به ، من ازدواجية الحمرة مع غيرها مما[11] قاله الشعراء القدامى :

وكأنَّ مُحْمَرَّ الشقيق إذا تصوَّبَ أوْ تَصَعَّدْ
أعلامُ ياقُوتٍ نُشِرنَ على رِمـــاحٍ من زَبَرْجَدْ

وازدواجية البياض والحمرة :

فأسْبلتْ لؤلؤاً من نرجسٍ وسَقتْ وردًا وعضَّتْ على العُنّــابِ بالبَرَد

وشيوع ازدواجية اللون فى قول القاضى التنوخى :

وكأنَّ النجومَ بيْن دُجَاهُ سَنَنٌ لاحَ بينهنَّ ابْتداعُ

حيث خيل الشاعر ما ليس بمتلون متلونا فجمع بين بياض وسواد كالشيب للشعر ، والأنوار والنباتات ، أو لمعان النجوم والدر والشمس والبرق :

– وكأنَّ أجرامَ النُّجومِ لوامعًا

دررٌ نُثِرنَ على بساطٍ أزْرقَ

– والشمسُ كالمرآةِ فى كفِّ الأشَلّ

وكأنَّ البرقَ مصحفُ قــارٍ فانْطِباقـــاً مَـــرةً وانْفتَاحًا
انْظرْ إليه كزورقٍ من فضـــةٍ قد أثْقَلَتْه حُمولـــة من عنبر

وحين نتأمل ما بين أيدينا مما هو على شاكلة هذه الأبيات سنجده قريب الشبه بما صوره شعراؤنا المعاصرون من البياض والحمرة ، رجوعًا إلى ما رآه السلف ، وهكذا لم يخرج شعراؤنا عن مجال القدماء كثيرًا ، وموطن اختلافهم معهم رجع للصياغة وطريقة بناء الصورة . ولا نشك فى حضور الصورة اللونية القديمة فى ذهن شعرائنا حال تأليف صورتهم الحديثة .

واستيحاء البارودى التراث ، يتجلى فى كثير من شعره ، فهو يستخدم الكناية : « ضاحك السن » كناية عن المسالمة (ص ١٥٥) وقد يتجه البارودى إلى محاكاة السابقين من مثل قوله :

وَكَمْ ليلةٍ أفنيْتُ عُمْرَ ظَلامها إلى أنْ بَدا للصُّبحِ فيـــه قَتِيرُ

حيث يتجه إلى أبى نواس القائل :

وما زِلتَ تُولِيه النصيحةَ يَافعًا إلى أنْ بَدا فــى العارضِين قَتِيرْ

وقول البارودى :

فلا تثقْ بـوداد قبلَ معرفـــةٍ فالكحلُ أشبهُ فى العينين بالكحلِ

محاكيا قول المتنبى :

لأنّ حلمَكَ حـــلمٌ لا تكلفُه ليس التكحّلُ فى العينين كالكحلِ

ويرتبط ذلك بظاهرة المعارضات عند البارودى التى بلغت ست عشرة معارضة ، منها معارضتان لشعر العصرين الجاهلى والإسلامى ، وعشر للشعر العباسى ، وأربع للعصور المتأخرة ، وأربع للمتنبى[١٢] .

ويمكن الوقوف على تأثره فى إلحاحه على أوصاف لون الفرس والخمر والأسنان ، والخد ، والشعر ، والعينين وغيرهما مما لا حاجة إلى تكرار القول فيه بعدما قدمنا .

وقد نجد لدى نزار قبانى بعض الأصداء التراثية فى صورته اللونية تعود به إلى (الحجاز والأصفهانى) – قالت لى السمراء ١٠٠ ، وقبور الأولياء (قصائد – ١٧٨) ، وسوق عكاظ ، والعمائم الخضراء (إفادة فى محكمة الشعر – ١٠) .

وتتعدى إفادته هذا الإطار إلى استيحاء كثير من الصور الشعرية التراثية ، ولم تستطع المعاصرة أن تبعد بنا كثيرًا عن الأصل التشبيهى لدى الشاعر القديم ، ها هو ذا يبحث عن قِص الأظافر ، ويصفها (أنت لى ٦٧ ، ٦٨) كما قدمنا . ولعله يستوحى الشاعر فى قوله :

ولاحَ ضوءُ هلالٍ كاد يفضحُها مثل القلامةِ قد قُدَّتْ من الظفرِ

ويذكر اللازورد ، ولعله يستوحى قول ابن رشيق :

وجرَى شعاعُ البَدْرِ فيه فانْثَنَى كاللازَوَرْدِ المُذْهَبِ الأثْنـــاءِ

وقول الوأواء :

كأنّهـــا كفٌ لازَوَرْدٍ فيها تطاريفُ من لَجُينْ

ويميل الشاعر للكناية فى قوله . أبيض السريرة ، وسواد العينين (قالت لى السمراء ١٤١) .

ويمكن تلمس هذا التأثر فى إلحاح الشاعر على العاج ، والمرمر ، والبنفسج ، والعقيق ، والسيف ، والياقوت ، واللؤلؤ .. إلخ .

كقول ابن حمديس :

كأنّ الخطوطَ البيضَ والصُّفر أشْبَهَتْ على جسمها ترصيعَ عــاجٍ بصَنْدلِ

وقول ابن وكيع :

– تَحكى لنا لُؤْلؤاً نَثيرًا على بســاطٍ بنفْسِجىّ
– يحكى فصــوصَ عقيقٍ فى قبــة من زَبَرْجَــد

وقول الشاعر :

يحكى الهنفسجُ فى أوقاتِ زُرْقَتِه أوائلَ النارِ فى أطرافِ كبريتِ

ولعل لأبيات ذى الرمة :

عشـــيّةَ مـــالى حيلةٌ غيرَ أنَّنى بلقْطِ الحصَىَ والخطُّ فى التُّربِ مُولَعُ
أخُـــطُّ وأمْحُو الخـــطَّ ثم أُعيدُه بكفِّى والغِربانُ فى الـدّارِ وُقَّع
كأنّ سِنانًا فارســـيًا أصـــابَنِى على كَبـدى ، بلْ لوعــةُ البيْنِ أوْجَع

بعض الإيحاء فى قول نزار قبانى :

وكنتُ تحتَ الشَّمسِ مُسْتريحًا أنقشُ فى التُرابِ ألفَ رسْمِ
(أنت لى ٣٥)

وكأن بيت ابن حمديس فى وصف زرافة :

وعرفٌ رقيق الشَّعرِ تحسبُ نَبْتَه إذا الريــحُ هَزَّتْهُ ذوائبَ سُنْبُلِ

قد أثر فى قول نزار قبانى :

مُنزَلَقُ الإبْطِ هُنا فاحْصُدى حشائشًا طازجــةً تطلُعُ

وقوله :

الزغَبُ الطِفلُ على أمِّهِ يبــادرًا فيا يدىَّ قَطِّعى

وقول صلاح عبد الصبور :

وفى الذِّراعَيْن اللّتين تكشِفانِ عنْ مَنَابتِ الزَّغَبْ

وربما ذهب ناقد[١٣] إلى تشابه نزار قباني ومحمود حسن إسماعيل في « استخدام معجم شعرى يتمثل فى حشد من الألفاظ ذات الدلالات الحسية المتشابكة الموحية – مع حسيتها – بمعان نفسية غائمة غير محددة » ، أو قال آخر بتأثير « القيم الإيقاعية والصوتية لدى على محمود طه في نزار قباني »[١٤] ، أو بتأثر صلاح عبد الصبور بالمصادر التراثية العربية كما يبدو فى شعره[١٥] وثقافته وتكوينه ، وممن أثروا فيه كأبى العلاء المعرى[١٦] . على أن الاستيحاء التراثى لدى صلاح عبد الصبور يظل نادرًا قليلا وغير مباشر مهما وجدنا لديه مثل تعبيره الموحى بالتعبير القرآنى : ضاحكة مستبشرة (شجر الليل ٤٥٨) .

وإذا كان البارودى أكثر دنوًا من التراث استمرارًا لمنهجه الإحيائى فإنه يمكن القول إن نزار قبانى وصلاح عبد الصبور يقتربان كثيرًا أو قليلا من مصادر أبو للية[١٧] ، أو مهجرية[١٨] ، أو ديوانية[١٩] حين نتأمل الاهتمام بالحب والمرأة والطبيعة والشكوى والاستخبار النفسى والألم والتأمل والشك ، وتراسل الحواس ، والميل للتجسيم أو التشخيص أو التجريد ، وإيثار التعبير بالصورة والرمز والتعبير الموحى ، والتحليق الشعرى ، والتجديد فى الموسيقى . وغير ذلك من مظاهر . وربما جاز لنا أن نرجع باهتمام نزار قبانى بأوصاف جسد المرأة إلى أبى شادى والتفاته لجسد المرأة فى شعره .

وربما جاز لنا أن نقول إن اللون فى الصورة الشعرية عند نزار وعبد الصبور قد حاور الطبيعة واستنطقها عن كثب تنمية لاتجاه الأبولليين وتجاوزاً لذلك الوصف الخارجى لدى البارودى وجيله .

هـــوامش

(١) من معانيها : الداهية ، وخرز السحر ، والتمائم ، وما يحبب المرأة لزوجها .

(٢) الدكتور زكي نجيب محمود ، رأى فى شعر البارودى – مهرجان البارودى ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ١٩٥٨ ص ٦٩ وما بعدها .

(٣) العقاد ، الديوان فى الأدب والنقد ، دار الشعب ، ط ٣ ص ٢٠ ، ٢١ ، والدكتور عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، القاهرة ١٩٥٥ ص ١٠٩ ، ١١٩ ، والتفسير النفسى للأدب ، ص ٨٩ ، ٩٤ . والدكتور مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص ١٧٤ وغيرها .

(٤) STEWART (Jeam): Poetry in France and England Hogarth Press London 1931 p. 192.

(٥) أورد جوركى نصًا للقصيدة فى مقاله (بول فرلين والانحلاليين) ترجمة فؤاد دوارة ، المجلة ، أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ – ٥٣ .

(٦) مقدمة ديوان (أصداء الحرية) لعبد الله شمس الدين .

(٧) محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الثالثة ص ٢٠ ؛ وغيرها .

(٨) قد يحسن الرجوع إلى أنواع المعانى كما ذكرها إيرفين تشايلد من : معنى قوقعى ، وآخر مرجعى أو إشارى ، وانقسام الأخير إلى معنى : تمثيلى ، وتصويرى ، وبالمواضعة على نحو ما تناوله الدكتور مصطفى سويف ، فصول ، مج ٤ العدد الأول ١٩٨٣ ص ١٩ – ٣٤ .

(٩) أسرار البلاغة ص ٤١ ، والدكتور أحمد الصاوى ، مفهوم الاستعارة فى بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين – دراسة تاريخية فنية – الهيئة ١٩٧٩ .

(١٠) انظر حديث الدكتور عز الدين إسماعيل عن الصورة الشعرية ، والتشكيل المكانى والزمانى ، ونموذج التوقيعة المستوحى من إليوت عند صلاح عبد الصبور فى (رحلة الليل) – الشعر العربى المعاصر ، القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢٤ ، ١٦٦ وما بعدها .

(١١) نرجع فى الشواهد التالية إلى كتب البلاغة ، ورجعنا بصفة خاصة إلى كتاب (غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات) لعلى بن ظافر الأزدى المصرى تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ، والدكتور مصطفى الجوينى ، دار المعارف ١٩٧١ فى مظان متعددة .

(١٢) انظر – للإحصاء وتأثر البارودى – الدكتور إبراهيم السعافين ، مدرسة الإحياء والتراث ، دار الأندلس ، بيروت ط ١ ، ١٩٨١ ص ٣٩٨ وغيرها .

(١٣) الدكتور عبد القادر القط ، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، دار النهضة

العربية ط ٢ ١٩٨١ ص ٣٨٤ ، وانظر لألفاظ الإدراك البصرى لدى محمود حسن إسماعيل ص ٣٨٥ وما بعدها .

(١٤) الدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، ص ٢٤٨ .

(١٥) الدكتور محمد مصطفى هدارة ، صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة فصول أكتوبر ١٩٨١ ص ١٦٧ .

(١٦) الدكتور لويس عوض ، الثورة والأدب ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ص ١٠٨ ، وأحمد عنتر مصطفى ، فصول ، أكتوبر ١٩٨١ ص ٦٥ ، واقرأ مقال صلاح عبد الصبور عن أبى العلاء فى كتابه (نبض الفكر) ، دار المريخ ، الرياض ، ١٩٨٢ ص ٩٥ ، وانظر الدكتور أحمد كمال زكى ، دراسات فى النقد الأدبى – بيروت ١٩٨٠ – النموذج الجديد ص ٢٢٤ .

وقد عرض الدكتور حمدى السكوت لطائفة من المراجع الأجنبية عن صلاح عبد الصبور – فصول – أكتوبر ١٩٨١ ص ٢٤٣ وما بعدها (عدد خاص عن الشاعر صلاح عبد الصبور) .

(١٧) عن شعراء أبوللو : الدكتور محمد مندور ، الشعر المصرى بعد شوقى – ثلاث حلقات ، معهد الدراسات العربية ، والدكتور محمد سعد نشوان ، مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث ، دار المعارف ١٩٨٢ ، ومؤلفات مصطفى السحرتى : (الشعر المعاصر ، وشعراء مجددون ، وأدب الطبيعة) ، والدكتور عبد العزيز الدسوقى ، جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث ، ١٩٧١ ، والدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية فى مواضع شتى .

(١٨) عن أدب المهجر : نادرة السراج ، شعراء الرابطة العلمية ، وجورج صيدح ، أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية ، والدكتور محمد مصطفى هدارة ، التجديد فى شعر المهجر ، دار الفكر العربى ط ١ ، ١٩٥٧ والدكتور كمال نشأت ، شعر المهجر .

(١٩) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن – تراث جماعة الديوان النقدى ، فصول سبتمبر ١٩٨٣ ص ١٣٥ وما بعدها .

خاتمـــة

لم يسبق لى أن أفردت دراسة عن أحد هؤلاء الشعراء ، والآن أسعد كثيرًا حين أقدم نتائج دراستى لهؤلاء الشعراء فى جانب جديد من الصورة الشعرية ، وهو اللون ، ذلك أنه حين التفت الناقد أو الشاعر إلى فكرة « التصاوير » أو الأصباغ ، والنقش والنسج والتفويف والتوشية والزخرفة والوشم .. بلغ مشارف (الرسم بالكلمات) أو التصوير ، ولم يجذبه الطلاء الخارجى ، أو الزخرفة الحسية . بل التفت الفن إلى الألوان فى إطار هذه اللوحة باعتبارها وسيلة فى مهمة تصوير التجربة الإنسانية فى عالم الشعر . وبذلك يمتاز الشعر ، ومثله الموسيقى من فن آخر مثل الرسم أو النحت فى تحرك المعنى الشعرى وعدم جموده فى زمان ومكان ، ذلك أن الكلمة تعنى حركة وفعلا وحياة ، أما مهمة الرسام أو النحات فى العمل الفنى ، فإنها تظل محكومة بالثبات ، فليس فيها زمان متحرك .

واللون أحد المحسوسات المكونة للصورة ، لكنه يتقدم غيره من المحسوسات ، ويكون له – من بعد – دلالات وإيحاءات ورموز تفوق ما عداه من سائر المحسوسات كما قدمنا .

لقد تناول بعض القدماء كنه اللون ، وحقيقته وإيحاءه ، وأثره النفسى ودوره فى بناء الصورة ، وتساءل الفلاسفة عن اللون أهو عرض أم جوهر وتعدت دلالة اللون عند ابن حزم وظيفته الحسية واتصلت « بأجزاء النفوس النائية » ، فإذا داومت المرأة فى مضجعها مطالعة اللون الأسود لتسلل إلى باطنها فولدت الولد الأسود ، وهى وزوجها أبيضان (!!) ، ويحتل اللون لديه منزلة فى عالم الحب ، ... « فاستطراف البصر الذى لا يجاوز الألوان هو الشهوة ، أما الاتصال النفسانى فهو العشق » .

ويمضى ابن حزم مناقشًا من يرون الألوان طولا وعرضًا وعمقًا فيجعلونها أجسامًا ، بل يجعلون الأبعاد الثلاثة للون وحده ، ومنهم من يجعلها للون والجسم ، ومنهم من يجعلها لكل منهما ، لكن ابن حزم يرى اللون عرضًا لأنه عرض فى الجسم ، « أى حل فيه وحدث » ، ونجد للألوان فى عالم الأحلام رموزًا ودلالات عبر عصور متباينة يستعان بها فى التفسير والتأويل .

إن تناول النقاد القدامى لبيت النابغة :

فَإِنَّكَ كالليْلِ الّذِى هُوَ مُدْرِكِى   وإنْ خِلْتُ أنْ المُنتأى عَنْكَ وَاسعُ

وقول المتنبى :

أَزُورُهُمْ وَسَوادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لى   وَأَنْثَنِى وَبَياضُ الصُّبْحِ يُغْرِى بِى

وتعليق النقاد المحدثين على آرائهم ومناقشتها – أمر يدعو للشعور ببهجة اللون فى دلالاته المتعددة التى جعلت النقاد يتحاورون حول الدلالة المعجمية ، والقاعدة البلاغية ، ودلالات الرمز والإيحاء وصلة ذلك « بطبيعة العملية التى تتم فى داخل نفس الشخص حين يصطنع طبعًا مضادًا لطبعه » ، مع النظر إلى « الفعاليات المتعارضة والمتضادة » ، وفى ذلك ينظر ناقد الصورة اللونية إلى مستويين من الفاعلية هما : المستوى النفسى ، والمستوى الدلالى ، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية ، وما بينهما من اتساق وانسجام ، وشعور مسيطر ، على نحو ما يتناول السيمائيون .

بل إن اللون فى حياتنا العامة ، صار لغة مستعملة فى مجالات متعددة . وذلك كله يقف فى مواجهة من لا يرون للون فى الصورة من معنى غير الحسية الساذجة .

وفى موقف الشعراء من اللون ، منهم من وازى بين عناصر الحس فى الصورة ، ولم يقدم عناية خاصة للون ، بل جعله مساويًا لغيره من العناصر ، لا يغفل تناول عنصر الصوت أو اللمس أو الحركة أو المذاق ، وكان البارودى – كما رأينا من صوره اللونية – مساويًا بين اللون وغيره فى مجال الصورة الحسية الأثيرة لديه ، وقد جعله ذلك لا يذكر اللون فى صورة يكون هو أخص خصائصها ، فإذا ذكر الشيب لم يذكر لونًا بل ضعفًا ، وإذا وصف شعرًا مال إلى الطول والنعومة أكثر من اللون المباشر .

ووجدنا نزار قباني يقدم اللون على سائر المحسوسات ، لأنه معنى بعالم المرأة ، واللون حينئذ ركن ركين لدى شاعر الغزل الحسى ، فوجدنا لديه لوحة التصوير اللونى تموج بألوان شتى كثرت ، بل تجاوزت الحد إلى أن اضطرب بعضها ، إذ ارتضى منهجًا متقدمًا عن البارودى وهو منهج التفضيل اللونى ، وقد نجد فى القصيدة الواحدة مزيجا من الألوان لا ينهض أى تفسير فنى رمزى فى التوفيق بينها ، حتى سمينا هذه الظاهرة لديه

(حمى الألوان) ، فهو يذكر كلمة (اللون – أو الألوان) وما يشتق منهما ٨ مرات فى أنت لى ، و ٩ فى قالت لى السمراء ، و ٥ فى قصائد ، ويهتم بالتوشيح والزركشة وماشاكلهما حتى يصل إلى (الرسم بالكلمات ، وحين تجد عزوف صلاح عبد الصبور عن استخدام كلمات الزخرفة والوشى ندرك أنه يوظف اللون توظيفا باطنيا ، ونظرًا لإقباله على (قناع) الصوفية والمتصوفة . والحب الهروبى ، ورمز الفارس فإنه يتخذ اللون مفسرًا لرموزه وأقنعته .

ويمكن القول إن اتجاه اللون عند البارودى كان فى اتجاهين : المتعة حيث الخمر – المرأة – الطبيعة .

الظفر والقوة : حيث الفرس .

وكان عند نزار فى اتجاه المتعة واللهو : حيث المرأة .

وكان عند صلاح عبد الصبور فى اتجاه الألم والحزن حيث : الإنسان والمجتمع .

كان اختلاف الشعراء راجعًا إلى اقترابهم أو بعدهم بين الظاهر والباطن ، وتبعا لذلك اختلفت دلالة اللون الفنية والنفسية ، كذلك كان اختلاف صورة اللون بين استخدامه مفردًا أو مركبا . حتى يمكن القول إن استخدام » البارودى ، للون كان استخداما تكنيكيا » يتيح له ممارسة نشاطه الفنى مفكرًا بلغة الأوزان والإيقاع فى نشاط تلقائى ، كما عبر « لالو » وكما شرح الدكتور زكريا إبراهيم فى كتابه (مشكلة الفن) .

وكان إقبال « نزار قبانى » على اللون إقبالا عظيما – كما قدمنا وذلك لوظيفة « **كمالية** » تحقق للفن هدف المتعة والترف ، بأن يصرفنا إلى اللهو ويكون تأمل الجمال ضربا من التسلية أو المتعة ، وسط مشاغل الحياة وهموم العيش ، يمدنا بلذة خاصة تتيح لنا الفرار من الألم والخلاص من متاعب الحياة الجدية ، فيكون ذلك أشبه بما يعنيه « جروس Groos بقوله : « إن التفكير الجمالى هو أشبه ما يكون بحالة نفسية سعيدة تستشعرها يوم عيد » .

وكان إقبال « صلاح عبد الصبور » يقترب من الوظيفة « **التطهيرية** » أو العلاجية استمرارًا لنظرية أرسطو (الكاثر سيس) باستيعاب كل ما لدينا من مشاعر وانفعالات ، وتحقيقا للتحرير والتحصين ، واقترابا من نصيحة « جيته » لبعض أصدقائه :

« ليتكم تحذون حذوى ، فإنكم إذا أخرجتم ذلك الجنين الذى يعذبكم إلى عالم النور ، فلن تلبثوا أن تنعموا بالراحة وتشعروا بالسكينة وتظفروا بالهدوء » .

لقد مضى بناء اللون فى الصور الشعرية فى طريق يكاد يكون متشابها لدى هؤلاء الشعراء . موجزه أن صور اللون المركب ترد فى شكل هرمين أو مثلثين متقابلى القمة ، قاعدة الأول منها تضم ازدواجية الألوان فى الصورة الواحدة ، حين تجمع ألوانا عديدة ثم تتركز هذه الازدواجية المركبة فى ثنائية الأبيض والأسود .

ثم يأخذ كل منهما فى تكوين ازدواجية خاصة به هكذا :

الأبيض والأحمر .

الأبيض والأصفر .

الأبيض والأخضر .

وهكذا نلتقى بثنائية الأسود مع غيره أيضا .

على هذا النسق – تقريبا – مضى هؤلاء الشعراء فى استعمال اللون المركب .

ثم كان اللون المفرد ، وقد اختلفوا فيه ، فكان اللون الأول الأكثر شيوعا لدى **البارودى** هو اللون **الأبيض** ، وكان اللون الأكثر شيوعا لدى **نزار قبانى** هو اللون **الأحمر** ، وكان اللون الأكثر شيوعا لدى **صلاح عبد الصبور** هو اللون **الأسود** .

ومن المهم إدراك صلة هذه الألوان الشائعة لدى كل منهم بالمنهج الذى يراه الشاعر كما أسلفنا .

لقد أحصينا – لدى البارودى – صور الخمر فى الجزء الأول من ديوانه فوجدناها ثمانى صور . وقد هدانا اللون إلى نمطية التكرار لديه إذ وجدناه يبنى الصور على نسق واحد فى أركانها ، وعناصرها ، وألوانها بل رويها ووزنها ، فوجدنا صفة « الكميت » اللونية تتكرر فى ثلاث منها وكذلك ما يفيد اللون من ألفاظ مثل :

اتقدت (٣ مرات) ، وتخضب وخضاب ، والنار أو شعلة ، والحباب والأشعة ، والضياء (مرتين لكل منها) ، والنجوم والكواكب (٥ مرات) وأنه باعتماده على هذه الألفاظ جارى التراثيين فى أوصافهم وألوانهم .

ولقد حرص نزار قبانى على موضوع بعينه هو عالم المرأة ، وأوصله ذلك إلى ترداد

ألفاظ لونية بعينها يكررها ، ويراوح بينها حتى أوصله ذلك إلى ما يمكن أن نسميه (الجدب اللغوى) ، إذ دارت ألفاظه فى فلك واحد ، فما فتئ يكرر ويعيد فى القصيدة الواحدة ، وفى القصائد المتقاربة وفى القصائد المتباعدة سواء فى ذلك الصيغ أم الكلمات .

ولم يطمع البارودى ونزار قبانى إلى الرمزية ، ومال نزار إلى بعض التعبير الرمزى القريب ، بعكس صلاح عبد الصبور الذى مال إلى الرمز كثيرا .

وحين طمح نزار قبانى إلى الرمزية (يوميات امرأة لا مبالية) أفسد الرمز بتدخله بتفسير نثرى أفسد العمل الفنى ، وبتناقض داخلى هدم البناء الرمزى .

ولم يخرج الشعراء الثلاثة فى ألوان الصفاء واللمعان والحمرة وما شاكلها من ألوان السلف مما يتصل بالياقوت ، واللؤلؤ ، والعناب ، والنجوم ، والكواكب ، والدر ، والفضة ، والكحل ، والمرمر ، واللجين . والخمر ، وأوقات النهار والليل .

إن الصور الشعرية اللونية عالم فنى حافل بالخيال والتكثيف والإيحاء ، وهو جدير بأكثر مما بذلنا من جهد ، وهو جهد نعتز به إذ نقرر – بأمانة – أننا لم نسلك الطريق السهل ، طريق الاستشهاد بمثال من هنا ، وظاهرة من هناك . بل قادنا المنهج الإحصائى الشاق الدقيق إلى السيطرة على كل الشواهد والظواهر ، وتصنيفها ، ودراستها دراسة تأصيلية ، والله الموفق .

المصادر والمراجع

(أ) مصادر الدراسة والإحصاء

١ – محمود سامى البارودى :

الجزء الأول من ديوانه ، ضبطه وصححه وشرحه : على الجارم ، ومحمد شفيق معروف ، ط الأميرية ١٩٥٣ .

ويضم من قافية الهمزة إلى قافية الذال ، وقد اقتصرنا على القصائد المجموعة فى هذا الجزء حسب ترتيب القوافى ، وعدد أبياته ١١٤٨ بيتًا .

٢ – نزار قبانى :

		تاريخ الطبعة الأولى
١ – قالت لى السمراء ط ٤	١٩٦١	١٩٤٤ – ٢٩ قصيدة
٢ – سامبا ط ٣	١٩٦٠	١٩٤٩ – قصيدة مطولة
٣ – أنت لى ط ٤	١٩٦٠	١٩٥٠ – ٣٢ قصيدة
٤ – قصائد ط ٥	١٩٦١	١٩٥٦ – ٢٩ قصيدة
٥ – إفادة فى محكمة الشعر ط ١	١٩٦٩	١٩٦٩ – قصيدة مطولة
٦ – يوميات امرأة لامبالية ط ٢	١٩٦٩	١٩٦٩ – قصيدة مطولة

وقد صدرت (الأعمال الكاملة) له ، بيروت ١٩٧٧ .

٣ – صلاح عبد الصبور :

المجموعة الكاملة – دار العودة بيروت ط ١ ١٩٧٢ ومج ٣ ط ٢ ١٩٧٧ ، وقد درسنا الدواوين كلها :

١ – الناس فى بلادى .
٢ – أقول لكم .
٣ – أحلام الفارس القديم .
٤ – تأملات فى زمن جريح .

٥ – شجر الليل – وعدد القصائد فيها ١٠٢ قصيدة .
٦ – الإبحار فى الذاكرة ١٣ قصيدة .
وقد صدرت الطبعة الأولى لكل ديوان حسب الترتيب هكذا :
١٩٥٧ ، ١٩٦١ ، ١٩٦٤ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٩م
وقد صدرت الأعمال الكاملة له ، بيروت ، دار العودة كما قدمنا .

(ب) من أهم المراجع*

إبراهيم السعافين (دكتور) :

مدرسة الإحياء والتراث – دراسة فى أثر الشعر القديم على مدرسة الإحياء فى مصر ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨١ .

إبراهيم عبد الرحمن (دكتور) :

نظرية الشعر فى كتابات صلاح عبد الصبور ، فصول أكتوبر ١٩٨١ ص ١٧١ .

أحمد مختار عمر (دكتور) :

اللغة واللون ، دار البحوث ، الكويت ١٩٨٢ .

أرسطو :

فن الشعر ، نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى ، ت ودراسة الدكتور شكرى عياد ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

أنطون غطاس :

الرمزية والأدب العربى الحديث ، دار الكشاف بيروت ١٩٤٩ .

جابر عصفور (دكتور) :

الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر ، رسالة ماجستير جامعة القاهرة .
الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف ١٩٨٠ .

الجرجانى (أبو الحسن على) :

التعريفات ، وزارة الثقافة ، العراق ، ١٩٨٦ .

---

* نكتفى بذكر بعض ما تقدم بالهوامش .

درويش الجندى (دكتور) :

الرمزية فى الأدب العربى ، نهضة مصر ١٩٥٨ .

ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد) :

الحاس والمحسوس ، ضمن أرسطو طاليس فى النفس ، ت الدكتور عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ١٩٥٤ .

زكريا إبراهيم (دكتور) :

مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٧٩ .

ابن سنان الخفاجى :

سر الفصاحة ، ت عبد المتعال الصعيدى ، صبيح ١٩٥٩ .

سمير ستيتية (دكتور)

السيمائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج من الأدب العربى ، مجلة أبحاث اليرموك مج ٧ ، ع ٢ ، ١٩٩٠ ص ص ٣٥-٧٠ .

سهير القلماوى (دكتور) :

فن الأدب – المحاكاة ، الحلبى ١٩٥٣ .

ابن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله) :

الإشارات والتنبيهات ، ت سليمان دنيا ، دار المعارف د : ت .

شوقى ضيف (دكتور) :

الأدب العربى المعاصر فى مصر ، دار المعارف ١٩٦١ ، والبارودى رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ط ٢ د ت ، والبلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ط٢ د ت ، ودراسات فى الشعر العربى المعاصر ، دار المعارف ط ٢ ، وصلاح عبد الصبور رائد الشعر الجديد . فصول أكتوبر ١٩٨١ ص ٣١ – ٣٦ .

صلاح عبد الصبور :

حياتى فى الشعر ، دار العودة بيروت ١٩٦٩ ونبض الفكر ؛ دار المريخ الرياض ، ١٩٨٢ .

الطاهر مكى (دكتور) :

الشعر العربى المعاصر روائعه ومدخل لقراءته ، دار المعارف ١٩٨٠ .

(تحقيق) : طوق الحمامة فى الألفة والألاف لابن حزم . دار المعارف ط ٣ ١٩٨٠ .

عباس محمود العقاد :

الديوان فى الأدب والنقد ، ط ٣ ، دار الشعب د ت ، وشعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، الأميرية ١٩٧٣ .

عبد القادر القط (دكتور) :

الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، دار النهضة العربية ط ٢ ١٩٨١ .

عز الدين إسماعيل (دكتور) :

الأسس الجمالية فى النقد العربى ، دار الفكر العربى ١٩٥٥ .

التفسير النفسى للأدب ، دار المعارف ١٩٦٣ .

الشعر العربى المعاصر ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

على الحديدى (دكتور) :

محمود سامى البارودى ، شاعر النهضة ، الأنجلو ط ٢ د . ت .

فتوح أحمد (دكتور) :

الرمز والرمزية فى الشعر العربى ، دار المعارف ط ٢ ١٩٧٨ .

محمد بنيس :

الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها - الشعر المعاصر - دار توبقال ، المغرب ١٩٩٠ .

محمد زغلول سلام (دكتور) :

أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، دار المعارف ١٩٦١ ، و(تحقيق) غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات . لعلى بن ظافر الأزدى ، دار المعارف ١٩٧١ . و(تحقيق) الرسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، دار المعارف

ط٢ ١٩٦٨ .
والنقد الأدبي الحديث – أصوله – قضاياه – ومناهجه ، الأنجلو ١٩٦٤ .

محمد زكي العشماوي (دكتور) :

قضايا النقد الأدبي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ١٩٧٥ .

محمد غنيمي هلال (دكتور) :

الأدب المقارن ، الأنجلو ، ط ٣ ١٩٦٢ . النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة العربية ط ٣ ١٩٦٤ .

محمد مصطفى هداره (دكتور) :

التجديد في شعر المهجر ، دار الفكر العربي ط ١ ١٩٥٧ .
صلاح عبد الصبور بين المعاصرة والتراث – فصول – أكتوبر ١٩٨١ ص١٦٧ .
النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث – فصول – يوليو ١٩٨١ ص ١٠٧ .

محمد مندور (دكتور) :

محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي – ٣ حلقات ، معهد الدراسات العربية .

مصطفى ناصف (دكتور) :

الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ١٩٥٨ .

منذر عياشي :

مقالات في الأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٠ .

نازك الملائكة :

قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ط ٤ بيروت ١٩٧٤ .

نبيلة إبراهيم (دكتور) :

فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية ، فصول – أكتوبر ١٩٨١ ص ١٥٩ .

نزار قباني :

قصتي مع الشعر ، بيروت ١٩٧٣ .

نعيم الوافى (دكتور) :

تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٢ .

همام ، محمد يوسف :

اللون ، القاهرة ، ١٩٣٠ .

(جـ) من المراجع المترجمة

جون ديوى :

الفن خبرة ، ترجمة الدكتور زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ١٩٦٧ .

دوزى ، رينهارت :

المعجم المفصّل بأسماء الملابس عند العرب ، ت ، أكرم فاضل ، بغداد ، الإعلام ، ١٩٧١ .

روبين كولنجوود :

مبادئ الفن ، ترجمة الدكتور أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ .

ريتشاردز :

مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ، ١٩٦١ .

كولردج :

النظرية الرومانتيكية فى الشعر ، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ١٩٧١ .

(د) من المراجع الأجنبية

- BEVAN (Edwyn) : Symbolism and Belief, Beacon, Press, Beacon Hill Boston.
- BOWRA (C.M) : The Horitage of Symbolism, Macmillan & Coy London 1959.
- BOWRA (S. Mautrice) : The Romantic Imagination, Oxford Univ. Press, London 1961.
- BRETT (R. L) : Fancy and Imagination - Methuen & Co. London 1969.

-SKARD, S : The use of colorin lit. "PAPS", No 90, pp. 103-249, 1946.

- STEWART (Jeam) : Poetry France and England, Hegarth Press London 1931.

(هـ) من الدرويات

العربى :

يناير ١٩٨٤ – عمر الدقاق (دكتور) الألوان والناس ص ١٥٧ – ١٩٦٤ .

فصول :

يوليو ١٩٨١ ، الدكتور محمد مصطفى هدارة – النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث ص ١٠٧ – ١٢٢ – وجابر عصفور ص ١٢٣ .

فصول :

أكتوبر ١٩٨١ (عدد خاص عن صلاح عبد الصبور) .

مجمع اللغة العربية :

نوفمبر ١٩٧٧ – الدكتور عز الدين إسماعيل – حركة المعنى فى شعر المتنبى ص ٦٢ – ٨٥ .

الهلال :

أكتوبر ١٩٧٥ عدد خاص عن الأحلام .

(و) من المعاجم

القاموس المحيط للفيروزبادى ، ولسان العرب لابن منظور ، والمخصص لابن سيده .

رقم الإيداع		١٩٩٥/٥٧٢٣
الترقيم الدولى	977-02-4997-1	ISBN

٣/٩٥/٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

